

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

# طَوْا هَرَجَ كِبِيرٌ

## فِي الشِّعْرِ الْحُرْ

(دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور)



دار الغريب  
للطباعة والتشر والتوزيع

# ظواهر نحوية

في الشعر الحر

(دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور)





الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الأستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

# ظواهر نحوية في الشعر الحر

(دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور)



**الكتاب : ظواهر نحوية في الشعر الحر**

**المؤلف : د / محمد حماسة عبد اللطيف**

**رقم الإيداع : ١٠٥٤٤**

**تاریخ النشر : ٢٠٠١**

**I. S. B. N. 977-215-584-8**

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح  
بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أي قسم من أقسامه ، بأى  
شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابي من الناشر

**الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع**

**شركة ذات مسؤولية محدودة**

**الأدارة والمطباع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)**

**ت: ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤**

**الستوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة**

**ت ٥٩١٧٩٥٩ - ٥٩٠٢١٠٧**

**ادارة التسويق ] ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مبينة نصر - الدور الأول**  
**والمعرض الشانم ] ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣**

مبدأ قديم

«ولِيْس شَيْءٌ يُضْطَرُونَ إِلَيْهِ إِلَّا وَهُمْ يُحَاوِلُونَ بِهِ وَجْهًا»

سيبويه





## مقدمة

الفرض الذي أحاول أن أتحنه في هذا البحث هو أن الشعر الذي أطلق عليه مصطلح «الشعر الحر» يعد امتداداً للشعر العربي الذي أطلق عليه حديثاً «الشعر التقليدي» أو «الشعر العمودي»، وقد فرض عليه هذا الوصف في مقابل «الشعر الحر». والذي أعنيه بكون الشعر الحر امتداداً للشعر العمودي أنه يسلك مسلكاً مائلاً له من حيث مسالكه اللغوية ، ويحتاج إلى ما يحتاج إليه سالفه من بعض الاستعمالات الخاصة التي وصفت قدماً بأنها ضرورة فيه ، فلا يزال بعض الباحثين - وبخاصة من يرفضون الشعر الحر - يعتقدون أن الشعر الحر قد تحرر من كل شيء حتى الوزن<sup>(١)</sup> ، بل إنَّ بعض المتخصصين يرون ذلك ، ويطلقون عليه تهكمًا به وإزاءه عليه : «الشعر السائب» متناسين أنهم يطلقون عليه لفظ «الشعر» على كل حال .

وليس هذا بطبيعة الحال دفاعاً عن الشعر الحر ، أو انتصاراً له ، ولا أريد لهذا البحث أن يكون كذلك ، ولكنى أريد ، وحسب ، أن أصف هذه الظاهرة ، وأحاول أن أفسر ما أصف منها تفسيراً يربط بين الظاهرة التحويية وجانبها الدلالي السياقى في النص .

وقد رأيت بعد أن درست - فيما سبق - الضرورة الشعرية في النحو العربي ، وتعرفتُ رأي النحويين القدماء في هذه القضية ، وعالجت كثيراً من ظواهرها - رأيت أن الشعر الحر ، وقد تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة في القصيدة ، وتحرر من الالتزام بالعدد المحدد من التفعيلات في البيت ، تكثر فيه هذه الظواهر اللغوية التي عدَّ أسلافنا ورودَها في الشعر ضرورة ، فنما لدى إحساس مبكر بأن ورود هذه الظواهر في الشعر

ليس من الضرورة في شيء، أو بعبارة أخرى ، ليست ضرورة لغوية : نحوية كانت أو صرفية ، ولكنها - إنْ صَحَّ التعبير - ضرورة فنية ؛ إذ يلجأ إليها الشاعر لا عن عجز أو قصور ، ولكن عن قوة واقتدار أو فيُضِّلُّ مُنْهَى على حد وصف ابن جنى الذي لم يستثمره من أتى بعده من النحاة أو نقاد الشعر القدماء .

وباعتبار آخر قد تعد ضرورةً من قبل النحاة لا من قبل الشعراء ؛ لأن ما أَسَسُوه من قواعد لم يتسع ليستوعب هذه الظواهر اللغوية التي ترد في لغة الشعر ، ولم يكن من مهمتهم - كما رأوها آنئذ - أن يفسروا هذه الظواهر تفسيراً يُرْتَبِطُ بالنص ويفهمُ من خلاله ، واكتفوا بطلاق هذا المصطلح الواسع المستوعب «الضرورة» .

ولعلَّ لا أجدُ بأساً من الإشارة إلى ما لاحظته من أنَّ صغارَ الشعراء ، وألفاقهم هم الذين يتوخُّون الصحة النحوية المطلقة بحيث يحرصون حرصاً بالغاً على الایرَاد في شعرهم ما يخالفُ النَّظَامَ الذي وضعه النحويون ، ولكنَّ الشعراء «الفحول» هم الذين تكون لديهم الجرأة على مثل هذا الاقتحام ؛ ومن هنا تتطوَّر أساليبُ اللغة ، وتتشعَّب ، وتتعدد . وكثيرٌ من أنواع الاستعمال المألوف المأнос كان في مبدأً أمره خطأ ، أو انحرافاً عن المعيار من بعض الكبار . وما لاحظته كذلك أنَّ الشاعر القديم كان أكثر جرأةً على اللغة من الشاعر الحديث ، فالشاعرُ القديم كان لديه شعورٌ قويٌّ بأنه صاحبُ اللغة وأنَّه يمتلكها ، ولذلك لا يجدُ حرجاً من التصرف فيما يملك ، مادام هذا التصرف يخدم لديه غايةً أعلى . وقد كان مُتَلَقِّو الشعر قد يعاً يسمحون للشاعر بهذا القدر من الحرية ، لأنَّهم يفهمون طبيعة الشعر ويدركون دوره . أما الشاعرُ الحديث فإنَّ لديه شعوراً بأنَّ اللغة هي التي تملُّكه إلا مَنْ قويَّ ملكته واستحصلَت سليقته ؛ ولذلك يوجهُ الشاعرُ الحديث طاقته إلى كسر العلاقات المألوفة بين الكلمات حتى إنَّه ليصلُّ أحياناً إلى درجة الغموض .

وقد يكون مما يمثل موقف بعض الدارسين القدماء مما يرتكبه بعض الشعراء في

شعرهم من مخالفات للنظام اللغوي الموصوف ما ي قوله ابن جنى في نص له كاشف فريد: «فِمْتَيْ رأيْتَ الشاعرَ قد ارتكبَ مثِلَ هذِهِ الضروراتِ معْ قُبْحِها وانحرافِ الأصولِ بها ، فَاعْلَمْ أَنَّ ذَلِكَ عَلَى مَا جَسْمَهُ مِنْهُ ، وَإِنْ دَلَّ مِنْ وَجْهٍ عَلَى جُوْرِهِ وَتَعْسُفُهُ ؛ فَإِنَّهُ مِنْ وَجْهٍ آخَرَ مُؤْذِنٌ بِصِيَالِهِ وَتَخْمَطِهِ ، وَلَيْسَ بِقَاطِعِ دَلِيلٍ عَلَى ضَعْفِ لُغَتِهِ وَلَا قُصُورِهِ عَنِ الوجهِ الناطِقِ بِفَصَاحَتِهِ» .

ولستُ أَرِيدُ أَنْ أَقُولَ فِي مُقَابِلِ ذَلِكَ إِنَّ كُلَّ شَاعِرٍ تَرَدَ فِي شِعْرِهِ هَذِهِ الظَّواهرِ النَّحْوِيَّةِ يَعْدُ شَاعِرًا قَوِيًّا الْمَلْكَةِ جَيْدَ الشِّعْرِ سَوَاءً أَكَانَ شَاعِرًا قَدِيمًا أَمْ شَاعِرًا مُحَدِّثًا ، وَسَوَاءً أَكَانَ الشِّعْرُ «عَمْوَدِيَا» أَمْ «شَعْرًا حَرَاءً» . ولستُ أَرِيدُ كَذَلِكَ أَنْ أَنْصِبَ هَذَا معيارًا لِجُودَةِ الشِّعْرِ أَوْ رِدَاءَتِهِ . ولَكِنَّ الَّذِي أَرِيدُ أَنْ أُؤكِّدَهُ هُوَ أَنَّ كُلَّ ظَاهِرَةً - أَيَا مَا كَانَتْ - مَقْرُونَةً بِسِيَاقِهَا ، رَهْنٌ بِهِ ؛ فَقَدْ تَكُونُ الظَّاهِرَةُ النَّحْوِيَّةُ الْمُخَالِفَةُ دَلِيلَ قُوَّةٍ إِذَا جَعَلُوهَا السِّيَاقَ كَذِيلَكِ ، وَقَدْ تَكُونُ دَلِيلَ ضَعْفٍ إِذَا جَعَلُوهَا سَبِيلًا لِذَلِكَ أَيْضًا ، وَقَدْ تَكُونُ غَيْرَ كَاشِفَةٍ عَنِ شَيْءٍ مِنْ هَذَا كُلَّهُ ؛ لَأَنَّ تَلْكَ الظَّاهِرَةَ قَدْ أَصْبَحَتْ جَزِئًا مِنَ التَّعْبِيرَاتِ الْمُورُوثَةِ الَّتِي أَلْفَتْ حَتَّى لَمْ يَعْدْ يَلْحَظُهَا إِلَّا الْمُشْتَغِلُونَ بِأَمْرِ النَّحْوِ .

وَهُنَاكَ قَضِيَّةٌ أُخْرَى أَوْدَ أَنْ تَكُونَ وَاضْحَىَ ، وَقَدْ أَدْرَكَهَا النَّحْوِيُّونَ مِنْ أَسْلَافِنَا وَأَشَارُوا إِلَيْهَا ، وَهِيَ أَنَّ الشَّاعِرَ الْقَدِيمَ لَمْ يَكُنْ يَسْمَحُ لِنَفْسِهِ ، وَلَا يَسْمَحُ لِهِ غَيْرُهُ ، أَنَّ يَكْسِرَ نَظَامَ الْوَزْنِ فِي الشِّعْرِ ، مَعَ أَنَّهُ قَدْ يَكْسِرُ مَا عَادَ ذَلِكَ . وَلَعَلَهُ فِي هَذَا وَذَاكَ خَاصَّ لِلْعُرْفِ السَّائِدِ مِنْ حَوْلَهُ . أَمَّا أَنَّهُ كَانَ يَرِيدُ بِمَا يَكْسِرُهُ فِي الْبَنَاءِ الصَّرْفِيِّ أَوِ النَّحْوِيِّ مَعْنَى يَقْصِدُهُ وَيُرِيغُ إِلَيْهِ ؛ فَإِنَّ هَذَا مُسْلِمٌ بِهِ ، أَوْ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ كَذَلِكَ ، لَأَنَّ كُلَّ شَيْءٍ فِي الرَّمْزِ الْلُّغُوِيِّ لَابْدَأَنْ يَكُونَ ذَارِصِيدٌ دَلَالِيٌّ ، وَلَا يَصْحُ أَنْ يَكُونَ ثَمَّ رَمْزٌ لُغُوِيٌّ يَرْدُ عَيْنَ الْمُلْوَفِ فِي عَرْفِ النَّحْوِ وَتَقْعِيدِ النَّحَّا .

وَهُنَاكَ نَصٌّ فِي كِتَابِ سِرِّ الصَّنَاعَةِ لِابْنِ جَنْيِ (٦٦/١) يُفْهَمُ مِنْهُ أَنَّ كَسْرَ النَّظَامِ

العروضى فى الشعر لم يكن مسماً موحـاً به حتى فى تفسير بعض الظواهر اللغوية من قبل النحويـن الذين يتناولونـ الشعر من بعض جوانـبه . أورد ابن جنـى بعض شواهد أبيات الكتاب لـسيبوـيـه منها قولـ الـراـجز :

كأنـها بـعـد كـلـال الرـاجـر وـمسـحـه مـرـ عـقـاب كـاسـبـ

وقـالـ بـعـدهـ : «فـقالـ سـيـبوـيـهـ كـلامـاـ يـظـنـ بـهـ فـيـ ظـاهـرـهـ أـنـهـ أـدـغـمـ الـحـاءـ فـيـ الـهـاءـ (ـمـنـ كـلمـةـ مـسـحـهـ)ـ بـعـدـ قـلـبـ الـهـاءـ حـاءـ ،ـ فـصـارـ فـيـ ظـاهـرـ قـولـهـ وـمـسـحـ .ـ وـاستـدـرـكـ أـبـوـ الـحـسـنـ ذـلـكـ عـلـيـهـ ،ـ وـقـالـ :ـ إـنـ هـذـاـ لـاـ يـجـوزـ إـدـغـامـهـ ؛ـ لـأـنـ السـيـنـ سـاـكـنـهـ وـلـاـ يـجـمـعـ بـيـنـ سـاـكـنـيـنـ .ـ فـهـذـاـ ،ـ لـعـمـرـىـ ،ـ تـعـلـقـ بـظـاهـرـ لـفـظـهـ .ـ فـأـمـاـ حـقـيقـةـ مـعـنـاهـ ؛ـ فـلـمـ يـرـدـ مـخـضـ الـإـدـغـامـ ،ـ وـإـنـاـ أـرـادـ الـإـخـفـاءـ ،ـ فـتـجـزـ بـذـكـرـ الـإـدـغـامـ .ـ وـلـيـسـ يـنـبـغـىـ لـمـنـ قـدـ نـظـرـ فـيـ هـذـاـ الـعـلـمـ أـدـنـىـ نـظـرـ ،ـ أـنـ يـظـنـ سـيـبوـيـهـ مـنـ يـتـوجـهـ عـلـيـهـ هـذـاـ الـغـلـطـ الـفـاحـشـ ،ـ حـتـىـ يـخـرـجـ فـيـهـ مـنـ خـطـأـ الـإـعـرـابـ إـلـىـ كـسـرـ الـأـوـزـانـ ؛ـ لـأـنـ هـذـاـ الشـعـرـ مـنـ مـشـطـورـ الرـجـزـ ،ـ وـتـقـطـيـعـ الـجـزـءـ الـذـيـ فـيـ السـيـنـ وـالـحـاءـ (ـوـمـسـنـ حـهـيـ)ـ (ـمـفـاعـلـنـ)ـ فـالـحـاءـ بـيـازـاءـ عـيـنـ مـفـاعـلـنـ ،ـ فـهـلـ يـلـيقـ بـسـيـبوـيـهـ أـنـ يـكـسـرـ شـعـرـاـ ،ـ وـهـوـ مـنـ يـنـبـوـعـ الـعـروـضـ وـيـحـبـوـحـةـ وـزـنـ التـفـعـيلـ ،ـ وـفـيـ كـتـابـهـ أـمـاـكـنـ كـثـيرـةـ تـشـهـدـ بـعـرـفـتـهـ بـهـذـاـ الـعـلـمـ ،ـ وـاشـتـمـالـهـ عـلـيـهـ ؟ـ فـكـيـفـ يـجـزـ عـلـيـهـ الـخـطـأـ فـيـمـاـ يـظـهـرـ وـيـدـوـ لـمـنـ يـتـسـانـدـ إـلـىـ طـبـعـهـ فـضـلـاـ عنـ سـيـبوـيـهـ فـيـ جـلـالـةـ قـدـرهـ ؟ـ وـلـلـعـلـ أـبـاـ الـحـسـنـ أـرـادـ بـذـلـكـ ،ـ التـشـنـيـعـ عـلـيـهـ ،ـ وـإـلـاـ فـهـوـ كـانـ أـعـرـفـ النـاسـ بـحـالـهـ»ـ .ـ

ولـلـعـلـ غـضـبـ اـبـنـ جـنـىـ وـاضـحـ مـنـ هـذـاـ النـصـ .ـ وـثـورـتـهـ عـلـيـ أـبـىـ الـحـسـنـ الـذـىـ يـنـسـبـ إـلـىـ سـيـبوـيـهـ قـوـلاـ مـؤـدـاهـ أـنـ سـيـبوـيـهـ لـاـ يـدـرـكـ ماـ يـتـرـتـبـ عـلـيـهـ مـنـ خـطـأـ عـروـضـىـ ،ـ تـجـعلـ مـنـ هـذـاـ «ـغـلـطاـ فـاحـشاـ»ـ .ـ وـهـذـاـ يـؤـكـدـ أـنـ لـمـ يـكـنـ يـسـمـعـ لـلـشـاعـرـ أـنـ يـخـطـئـ فـيـ الـعـروـضـ أـوـ يـتـرـخـصـ فـيـهـ ،ـ وـلـمـ يـكـنـ يـسـمـعـ أـيـضاـ بـتـفـسـيرـ شـىـءـ فـيـ الـشـعـرـ يـؤـدـىـ إـلـىـ كـسـرـ بـنـائـهـ الـعـروـضـىـ ،ـ وـيـازـاءـ هـذـاـ كـانـ يـسـمـعـ لـلـشـاعـرـ بـكـسـرـ أـىـ نـظـامـ آخـرـ مـنـ أـجـلـ أـنـ يـسـتـقـيمـ الـنـظـامـ الـعـروـضـىـ .ـ وـلـلـعـلـ هـذـاـ التـقـلـيدـ لـاـيـزاـلـ مـرـكـوزـاـ فـيـ الـطـبـعـ الـعـربـىـ ،ـ وـلـذـلـكـ لـمـ يـتـقـبـلـ

الذوق العام حتى الآن ما يسمى «قصيدة النثر». ولم يتقبل كذلك ما يحدث في بعض قصائد الشعر الحرّ من خلل عروضي في بعض الأحيان.

وقد اختارت في هذه الدراسة شعر صلاح عبد الصبور للتطبيق عليه . واختارت زاوية الظواهر النحوية والصرفية التي كانت توصف قدماً في الشعر بأنها ضرورة ؛ لاكتشاف أن خريطة الشعر الحر لم تخرجه عن كونه شعراً عربياً ينطبق عليه ما ينطبق على سلفه من حيث تركيب الجملة ونظمها النحوي .

وقد قدم بعض الباحثين (محمد العبد - فصول - أكتوبر ١٩٨٦ - ص ٩٠ وما بعدها ) دراسة بعنوان «سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور» وخصص منها التثنية، والتأنيث والتصغير ، والفعل والصفة وقيمتها الأسلوبية في المزاوجات المجازية ، ورمزية الألوان ، والمزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية ، ومزاوجات اسمية خاصة ، والتأثير بلغة الحياة اليومية ، والتكرار وقيمتها الأسلوبية . ولم يتناول في شعره هذه الظواهر اللغوية التي تناولتها في هذا البحث مع أنها تعد مثيرات لغوية خاصة ذات قيمة أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور تضاف إلى سبقتها مع اختلاف المنطلق وطريقة التناول . وقد أحصيت كل ظاهرة على حدة أملأ أن يُظهر الإحصاء نسبة ترددتها إذا نظرنا لشعره كله على أنه نصّ شعري واحد . وإن كنت أرى أن كل ظاهرة تفسّر في سياق قصيدها وترتبط بالكيان النصي المعين بحيث تكون ملهمًا نحوياً يعد لبنةً من لبيّنات «نحو النصّ» في القصيدة الواحدة .

وهناك غرض آخر من هذه الدراسة ، هو أن يتكون لدينا إحساس ملحّ بضرورة أن يكون للظواهر النحوية تفسير مرتبط بالنصوص سواء أكانت هذه الظواهر النحوية موافقة للقواعد أم مخالفتها . وإذا كان للظواهر المخالفة تفسير نصي يتواهم مع السياق الوارد في ، فإن هذا بدوره يعود على الظواهر الموافقة فينبئها إليها ، ويدفع إلى تبيين دورها

كذلك . وكان المخالفات في النص الأدبي تنبئه مستمرةً متصل إلى تحريك الأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المألف المأнос الذي يُفقد إلـفه والاعتياـد عليه الإحساس به والتيبة له . وبذلك يكتسب النحو قدراً أكبر من قدره في تقويم الألسنة وتميـز الصواب والخطأ - مع عدم الغضـ بطبيعة الحال من أهمية هذا الدور الأخير - ويعود له وجهـه المـ شرق المـ فقدـ ، وغـايـته العـليـاـ التي من أجلـها يـطلـبـ ولـها يـرـادـ .

واستجابةً لـتحقيقـ هذه الغـاـيـةـ المرـجـوـةـ ، حـاـولـتـ أـنـ أـقـدـمـ فـيـ هـذـاـ الـبـحـثـ تـفـسـيـراـ لـبعـضـ الـظـواـهـرـ النـحـوـيـةـ مـرـتـبـطاـ بـالـسـيـاقـ . وـهـذـاـ النـوـعـ مـنـ التـفـسـيرـ الذـىـ يـرـبـطـ الـظـاهـرـةـ النـحـوـيـةـ بـالـسـيـاقـ النـصـيـ الـوارـدـةـ فـيـهـ قـدـ سـنـهـ أـسـلـافـ لـناـ عـظـمـاءـ كـابـنـ جـنـىـ ، وـعـبـدـ الـقـاـهـرـ الـجـرجـانـىـ ، وـالـزـمـخـشـرـىـ ، وـغـيـرـهـمـ . وـقـدـ تـجـلـىـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ التـفـسـيرـ فـيـ النـصـوصـ الـقـرـآنـيـةـ ، وـهـذـاـ يـؤـكـدـ أـنـ هـذـاـ الضـربـ مـرـتـبـطـ بـالـنـصـ مـقـتـرـنـ بـهـ ، وـسـوـفـ أـسـوـقـ هـذـاـ مـوـقـفـيـنـ مـنـ كـلـامـ اـبـنـ جـنـىـ يـؤـكـدـانـ مـاـ أـنـاـ بـصـدـدـهـ ، أـولـهـماـ مـاـ قـالـهـ اـبـنـ جـنـىـ فـيـ تـوـجـيهـ قـرـاءـةـ الـحـسـنـ الـبـصـرـىـ لـقـوـلـهـ تـعـالـىـ : «سـأـورـيـكـمـ دـارـ الـفـاسـقـينـ» (سـوـرـةـ الـأـعـرـافـ : الـآـيـةـ ١٤٥ـ) يـاشـبـاعـ ضـمـةـ الـهـمـزـةـ فـيـ «سـأـورـيـكـمـ» حـتـىـ تـنـتـجـ عـنـهـاـ وـاـوـ مـدـ ، يـقـولـ : «وـزـادـ فـيـ اـحـتـمـالـ الـوـاـوـ فـيـ هـذـاـ مـوـضـعـ أـنـهـ مـوـضـعـ وـعـيـدـ وـإـغـلـاظـ ، فـمـكـنـ الصـوتـ فـيـهـ وـزـادـ إـشـبـاعـهـ وـاعـتـمـادـهـ فـأـلـحـقـتـ الـوـاـوـ فـيـهـ» (المـحتـسـبـ ٢٧٩ـ/ـ٢ـ) .

وـالـأـخـرـ مـاـ قـالـهـ فـيـ تـوـجـيهـ قـرـاءـةـ عـلـىـ بـنـ أـبـىـ طـالـبـ وـابـنـ مـسـعـودـ لـقـوـلـهـ تـعـالـىـ : «وـنـادـوـاـ يـاـ مـالـكـ لـيـقـضـ عـلـيـنـاـ رـبـكـ» (سـوـرـةـ الزـخـرـفـ : الـآـيـةـ ٧٧ـ) بـتـرـحـيمـ (مـالـكـ) فـصـارتـ (وـنـادـوـاـ يـاـ مـالـ) ، يـقـولـ : «وـذـلـكـ أـنـهـ لـعـظـمـ مـاـ هـمـ عـلـيـهـ ضـعـفـتـ قـواـهـمـ ، وـذـلـتـ نـفـوسـهـمـ ، وـصـغـرـ كـلـامـهـمـ فـكـانـ هـذـاـ مـنـ مـوـاضـعـ الـاختـصـارـ ضـرـورـةـ عـلـيـهـ ، وـوـقـوـفـاـ دـونـ تـجاـوزـهـ إـلـىـ مـاـ يـسـتـعـمـلـهـ الـمـالـكـ لـقـوـلـهـ الـقـادـرـ عـلـىـ التـصـرـفـ فـيـ مـنـطـقـهـ» (المـحتـسـبـ ٢٥٧ـ/ـ٢ـ) . فـهـذـهـ الـلـمـحـاتـ الـدـالـلـةـ مـعـالـمـ هـادـيـةـ عـلـىـ طـرـيقـ هـذـاـ النـمـطـ الـمـأـمـولـ الذـىـ يـرـبـطـ بـيـنـ الـاستـعـمالـ الـصـرـفـيـ أوـ الـنـحـوـيـ وـالـسـيـاقـ النـصـيـ وـالـدـلـالـيـ الـوارـدـ فـيـهـ سـوـاءـ أـكـانـ موـافـقاـ لـنـظـامـ الـقـوـاعـدـ الـمـقـرـرـةـ أـمـ مـخـالـفـاـ لـهـاـ .

وسوف يلاحظ قارئ هذا البحث أنى جمعت كل الهوامش والتعليقات فى آخره؛ لأنى لا أريد له أن يتقطع نظره بين المتن والهوامش، فيفقد الاهتمام بأحدهما متابعة الآخر، وسوف يرى أنى نقلت كثيراً من المناقشات إلى هذه الهوامش، وبعضها مناقشات تقع خلف ما أثيره فى المتن، ولكنَّ فيها خلافاً قد يشتت التركيز المرجوة لقراءة المتن.

وقد حاولت كذلك أن يكون النص المنقول مثلاً لسياق الظاهره النحوية ودالاً عليه - وإن كان هذا لا يعني عن مراجعة النص الأصلى المشار إليه - ومن هنا طالت بعض النصوص نوعاً ما. وكان هدفى من ذلك أن أشرك القارئ المكترث معى في الملاحظة، وأعينه على تبيان ما لعله قد نَدَ عَنْ ملاحظتى؛ فيهدىني إليه، فيتحقق بذلك قدرُ من التواصل العلمي المنشود.

وأخيراً.. قد تتسع الغاية، وينفسح الأمل، ولكن الحك الذى لا يخطئ هو أن يحقق العملُ ما نأملُه أو نتغيه. والله من وراء القصد، وهو حسينا، ونعم الوكيل.

محمد حماسة



## نظريّة الانحراف

### عن المعيار اللغوي في الشعر

جميع أبناء اللغة يملكون «اللغة» التي هي نظام مخزن في أذهانهم ، سواءً أنظرنا إليها على أنها «منظومة علامات لغوية ليس غير» أم نظرنا إليها على أنها «منظومة قواعد لا منظومة علامات لغوية»<sup>(١)</sup> . وكل منهم يملك هذا النظام بدرجة متساوية مع الآخرين ؛ ومن هنا يستطيعون أن يتفاهموا ويتواصلوا . وإذا لم تكن مكونات هذا النظام واضحة في أذهان الجماعة اللغوية ؛ فإنه لا يكون هناك اتصال لغوي بينهم . وكل منهم يحاول أن يستغل هذا النظام المخزن ، ويتحقق في «الكلام» الفعل الذي ينطق به ، أو يكتبه ؛ ومن هنا كانت هذه الثنائية التي تمثلت في تناول دي سوسير في التفرقة بين «اللغة» و «الكلام» ، وعند تشومسكي في التفرقة بين «الكفاءة» Competence و «الأداء» Performance . فالكلام تحقيق للنظام الكامن ، والأداء تنفيذ للكفاءة اللغوية .

وإذا كان كل متكلم باللغة إنما يقدم تجربته الخاصة مع «اللغة» عندما يتكلم ؛ فإن الشاعر يقدم تجربته مع اللغة في القصيدة بطريقة أكثر خصوصية ؛ لأن المتكلم يخضع في كلامه للنظام اللغوي العام ، والشاعر يخضع للنظام اللغوي الخاص بالشعر داخل النظام اللغوي العام . النظام اللغوي العام يربط بين أبناء المجموعة اللغوية كلها في استعمال المفردات ، والتركيب ، ويقرب بين الشاعر وغيره ، ويعطي غير الشاعر مشروعية قراءة ما يقول الشاعر والاستماع إليه ، والتعامل معه ، معتمداً على ما يعرفه من النظام المشترك بينه وبين الشاعر ؛ ومن ثم نستطيع نحن الآن أن نقرأ قصائد شعراء اللغة العربية الذين رحلوا من مئات السنين ، وندرك أن الرسالة التي يضمّنها الشاعر

قصيدة ليست موجهة إلى أبناء عصره وحسب ، بل إنها موجهة إلى أبناء لغته كلهم على مدى العصور التي تحياها اللغة<sup>(٣)</sup> . والنظام الشعري الخاص يربط بين الشاعر وتقاليد الشعر التي أرساها من قبله شعراء آخرون . والمتلقون أيضاً يعرفون تقاليد هذا النظام المخصوص ، ويسمحون للشاعر باستخدامه ، وتعينهم معرفة هذا النظام المخصوص على فهم الشعر وتقبله ، غاية الأمر أن معرفتهم لهذا النظام المخصوص هي معرفة تلقّى واستقبال ، لا معرفة إنتاج واستعمال ، ولعل هذا المعنى هو ما يقصده من يرون أنَّ الشاعر يستخدم «لغة داخل اللغة» ، أو «لغة فوق اللغة» ؛ لأنَّ اللغة إذا كانت للمتكلمين وسيلة اتصال وتواصل ؛ فهي للشاعر - إلى هذا - مناط إبداع . إنَّ الحجر في يد البنائين مادة للبناء ، ولكنه في يد المثال مادة إبداع ، وكذلك اللغة لدى الشاعر . إنها إزميله وحجره لكنَّ يبدع لنا هذا التمثال الجميل : القصيدة . فالشعر لغة خاصة نشحنها بتجربتنا الفريدة لنجاوز حدودها ونتخلص من قيودها ونحوها إلى رمز صاف يتسع للمصير الإنساني كله .

وإذا كان الشاعر في كل عصر يحاول أن يقدم تجربته الخاصة مع اللغة مستخدماً نظمها الصوتية والصرفية وال نحوية ؛ فإنه ، في الوقت نفسه ، يعمل تلقائياً على أن يطبع بصمة خاصة ويترك أثراً فريداً في تنفيذه لهذا الاستخدام ؛ ولذلك قد يقوم بعدد من «الانتهاكات» أو «التجاوزات» departure أو - إن شئنا - «الانحرافات» أو «الميل» أو «العدول» deviation عن المستوى «المعياري» أو «النموذججي» أو «النمط» للاستعمال اللغوي ، وهو المستوى الذي يمكن أن يسمى «المستوى الحيادي» في التعبير ، وهو ما أطلق عليه رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة» .

ودرجات الانحراف عن المستوى الحيادي متعددة ومتنوعة ، وهي في الشعر تبدأ بالعدول إلى «الشعر» نفسه ، والدخول في نظمه المقطعي المعين الذي ينظم الأصوات بطريقة مخصوصة ، وبعد هذا عدواً على المستوى الصوتي .

وهناك عدول على المستوى التعبيري ؛ إذ يلجأ الشعر - في الغالب - إلى التعبير بالصورة التي تجمع عناصر مختلفة وتوّلـف بينها وتقـدم تشكيلـاً جديداً ورؤـية متميـزة . وعلى سبيل المثال ، إذا قال «المتكلـم» : «لقد بـتْ مهـومـاً ، ولم أـسـطـع النـوم طـول اللـيل» ؛ قال الشـاعـر :

عـلـى بـأـنـوـاع الـهـمـوم لـيـبـتـلى  
وـأـرـدـفـ أـعـجـازـاـ وـنـاءـ بـكـلـكـلـ  
بـصـبـحـ وـمـا الإـصـبـاحـ مـنـكـ بـأـمـثـلـ  
بـكـلـ مـغـارـ الفـتـلـ شـدـتـ بـيـذـبـلـ  
بـأـمـرـاسـ كـثـانـ إـلـى صـمـ جـنـدـلـ

وـلـيلـ كـمـوجـ الـبـحـرـ أـرـخـ سـدـولـهـ  
فـقـلـتـ لـهـ لـمـ أـتـمـطـى بـصـلـبـهـ  
أـلـا أـيـهـا الـلـيلـ الطـوـيلـ أـلـا انـجـلـىـ  
فـيـالـكـ مـنـ لـيلـ كـأـنـ نـجـوـمـةـ  
كـأـنـ الشـرـيـاـعـلـقـتـ فـيـ مـصـامـهـاـ

فنـجـدـهـ يـقـرنـ - عنـ طـرـيقـ كـافـ التـشـبـيهـ - بـيـنـ الـلـيلـ وـالـبـحـرـ الـهـادـرـ الـكـثـيفـ  
الـمـوـجـ، وـيـجـعـلـ ظـلـمـاتـ الـلـيلـ - الـبـحـرـ سـدـولـاـ يـرـخـيـهـ بـأـنـوـاعـ الـهـمـومـ ، فـيـبـدوـ وـسـطـ  
هـذـاـ كـلـهـ غـرـيـقاـ فـيـ ظـلـمـاتـ بـحـرـ لـجـىـ يـغـشـاهـ مـوـجـ مـنـ فـوـقـهـ مـوـجـ ، وـتـمـثـلـ هـذـهـ الـأـمـواـجـ  
حـيـوانـاـ خـرـافـياـ لـهـ صـدـرـ وـاحـدـ ، وـصـلـبـ طـوـيلـ مـتـنـدـ ، وـأـعـجـازـ مـتـراـكـبـةـ مـتـرـادـفـةـ ، وـهـوـ يـجـثمـ  
بـهـسـدـرـهـ هـذـاـ الـذـىـ يـمـدـهـ الصـلـبـ طـوـيلـ وـأـعـجـازـ المـتـابـعـةـ فـوـقـهـ ، فـلـاـ يـمـلـكـ إـلـاـ أـنـ يـخـاطـبـهـ  
مـسـتـعـطـفـاـ - وـقـدـ تـجـسـدـ لـهـ - «أـلـاـ أـيـهـا الـلـيلـ طـوـيلـ أـلـاـ انـجـلـ بـصـبـحـ»ـ ثـمـ يـعـثـلـ لـهـ هـذـاـ الـلـيلـ  
بـظـلـمـاتـهـ خـيـمةـ شـدـتـ بـغـلـيـظـ الـحـبـالـ مـتـيـنـهـاـ إـلـىـ الـجـبـالـ وـالـصـخـورـ الـصـمـ الشـدـادـ ، فـلـاـ  
تـتـحـوـلـ وـلـاـ تـرـيمـ .

وـإـذـاـ قـالـ «ـالـمـتـكـلـمـ»ـ : «ـلـقـدـ تـأـلـتـ حـينـ عـرـفـتـ أـنـ مـحـبـوبـتـيـ رـاحـلـةـ»ـ قـالـ الشـاعـرـ :

بـلـيـلـىـ الـعـامـرـيـةـ أـوـ يـرـاحـ  
تـجـاذـبـهـ وـقـدـ عـلـقـ الـجـنـاخـ  
وـلـاـ فـيـ الصـبـحـ كـانـ لـهـاـ بـرـاحـ

كـأـنـ الـقـلـبـ لـيـلـةـ قـيـلـ يـغـدـىـ  
قـطـاءـ غـرـهـاـشـرـكـ فـبـاتـ  
فـلـاـ فـيـ الـلـيلـ نـالـتـ مـاـ تـرـجـىـ

فينتقل بنا من «القلب» - عن طريق الأداة السحرية التي ربطت في سلاسة بين عالمين مختلفين وهي «كأن» - إلى «قطاة» غريبة وقعت في شرك صائد ماهر ، فلعل به أحد جنابها ، وظل الآخر طليقا ، فهى تجاذبه على رجاء أن تخلص منه ، وأنى يتحقق لها ما تريد . وقد جعلتنا هذه الأداة «كأن» تتأمل هذه القطاة الغريبة ، ثم نعود إلى «القلب» ، فيتمثل لنا على هيئة تلكقطاة المخدوعة ولا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر في الرؤية الشعرية ، وندرك أنه وقع في شرك الحب كما وقعت هذهقطاة المسكينة في شرك الصائد الماهر .

إننا أمام مثل هذه النصوص الشعرية لا نعول على «الفكرة» التي عبرت عنها ، ولكننا نعول على «التعبير» عن هذه الفكرة . فالفكرة قد تكون ساذجة ، ويستطيع كل متكلم أن يقولها بطريقة ما ، ولكن «التعبير» عنها هو الذي يشدنا إليها ، ويجذبنا إلى تردددها وتأملها . وليس معنى هذا أن الشعر إعادة صياغة للأفكار التثوية ، فطريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة ، بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية ، ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها ؛ فالشعر صياغة وجنس من التصوير - على حد تعبير الجاحظ - إن الشاعر هو الذي يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر ، وهو لا ينشر الأفكار ثم يحولها شعرا ، إنها تتلبس الشعر من أول لحظة ، وتتحلق به ، ولنست الصياغة الشعرية ثوباً خارجيا يمكن أن تخليه عن (الفكرة) فتتجبرد ، أو تلبسها إياه فتصير شعراً .

إنَّ محاولة الاقتراب من عالم الشعر ، والرغبة في تحليله وتبين طريقته الخاصة في التعبير هي التي تدعو إلى افتراض أن هناك درجات من «الميل» أو «الانحراف» عن «المستوى الحيادي» إذ إننا قد نكون مع الشاعر على نقطة حيادية واحدة سماها أسلافنا «أصل المعنى» ، وقال عنها الجاحظ إنها مطروحة في الطريق يستطيعها كل متكلم ، ولكن الشاعر يختلف عنا في أنه يبني كلماته بطريقة مخصوصة تجعلها شعرا ، ومن هنا تصدق عبارة «مالارمية» الشهيرة : «إن الشعر لا يبني بالأفكار ولكنه يبني بالكلمات» .

إن افتراض الاتفاق في نقطة حيادية هو الذي يجعلنا نحاول تحديد درجات «الانحراف» أو «الميل» عن هذا المستوى الحيادي ابتغاء فهم طريقة البناء الشعري . ولذلك يقول بعض الأسلوبيين المعاصرين إن «الشعر» نفسه «انحراف» بالمعنى الذي يفيد أنه خروج عن المألوف ، وهو المعنى نفسه الذي عبر عنه بعض قدمائنا عندما قال إن الشعر نفسه «ضرورة» . ودرجات الانحراف عن هذا المستوى الحيادي بعضها - بالضرورة - إجباري ، وبعضها اختياري .

ولعلنا نستطيع أن نحدد أنواع «العدول» أو «الميل» أو «الانحراف» عن الخط الحيادي فيما يأتي :

### ١ - درجة الانحراف المقطعي :

وهو انحراف إجباري لتحقيق الشعر ، ويتمثل في العدول عن مستوى الكلام العادي إلى مستوى «النظم الشعري» ؛ إذ يتعمّن على الشعر أن يكون «موزونا» فتوازن فيه الأبيات مقطعيًا بحيث يكون كل بيت متساوياً في عدد من مقاطعه الصوتية مع ما يليه ، وفي نوع هذه المقاطع كذلك طولاً وقصراً ، وترتيب هذه المقاطع .

وهذا خروج عن مستوى الكلام العادي مشروع ومطلوب بل مشروط لتحقيق نظم الشعر . ويتوازن مع التنظيم المقطعي التزام بعض المقاطع في نهاية الدائرة المقطعة وتردّدها على مدى القصيدة ، وهو المسمى «القافية» في الشعر الموزون المفني . وهذا انحراف إجباري كذلك في الشعر القديم .

وفي الشعر الحر تصغر الوحدة ، فتحتول ما يقابل «البيت» إلى ما يقابل «التفعيلة» فلا بدّ فيه - إذن - من هذا التنظيم المقطعي ، وإن لم تتساو الأبيات في كثير من الأحيان وتتصبّح القافية «انحرافاً» اختيارياً .

## ٢- درجة الانحراف في «الخصائص الاختيارية» :

وهذا النوع من الانحراف يتم بناءً عليه إنشاءً علاقات جديدة بين كلمات من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها في الواقع . وهو «انحراف» يعَدْ تصادماً مع بعض الخصائص النحوية ؛ وذلك أن كل كلمة في اللغة تتبع إلى مجال تصنفي معين قد يكون بحسب المعنى ، أو بحسب الصيغة ، أو بحسب نوع الكلمة ، أو غير ذلك من أنواع التصنيف المعجمي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي . وكل كلمة من مجال دلالي معين لها كلمات من مجالات دلالية تصفيفية أخرى تستجيب لها في علاقة نحوية معينة كالفاعلية أو المفعولية أو الإخبار أو الحالية أو الإضافة أو النعت .. إلخ . وتكون هذه العلاقة مقبولة في المستوى الحيادي في اللغة . فمثلاً ليس كل اسم صالح لأن يكون فاعلاً للفعل «ضرب» في المستوى الحيادي ، بل هناك أسماء من مجالات دلالية بعينها تصلح لذلك ؛ يتبعى أن تحدد شروطها في قوانين المفردات مثل «محمد - الرجل - الولد...» ولذلك يختلف المعنى إذا خرج الفاعل عن نطاق هذا المجال ، وتقل درجة الصحة نحوية حسب «تشومسكي» ولكنها تظل مقبولة على مستوى آخر ، كأن يقال : «ضرب الرجل في الأرض» أو «ضرب أخماساً في أسداس» أو «ضرب ٨ × ١٠» وهكذا.

الشعر يكثر فيه هذا النوع من «الانحراف» الذي يؤدي إلى «المجاز» . فمثلاً في قول صلاح عبد الصبور في قصيدة «شنق زهران» :

وثوى في جبهة الأرض الضباء

ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تئن له ألف ذراع

كل دهليز ذراع<sup>(٤)</sup> .

نجد فيه عدداً من الانحراف في الخصائص الاختيارية : «ثوى في جبهة الأرض الضباء» علاقة الفاعلية بين «ثوى» و «الضباء» وعلاقة الإضافة في «جبهة الأرض»

وتعلق الجار وال مجرور «في جبهة الأرض» بالفعل ، وعلاقة الفاعلية في «ومشي الحزن» إن الفعل «ثوى» ليس من خصائص «الضياء» وكذلك ليس الضياء من خصائص «ثوى» فإذا قيل : «ثوى الرجل» فإن كلا من «ثوى» و«الرجل» تناسب إحداهما الأخرى ؛ ولذلك تستجيب كلمة «الرجل» في علاقة الفاعلية للفعل «ثوى». أمّا إذا قيل : «ثوى الضياء» فإن هذا كسر للخصوصيات الاختيارية ، وبذلك يدخل التركيب في مجال المجاز بمعناه الأعم . ومثل هذا يقال عن علاقة الإضافة بين «جبهة الأرض» و «مشي الحزن» نجد أن كلا من هذين التركيبين تابعت فيما كلمتان ضد قوانين الاختيار إذ لا تختار كل منها الأخرى في هذه العلاقة النحوية في المستوى الحيادي ، لأن الحزن لا يمشي ، وليس للأرض جبهة في الواقع العرف ، وهذا ما يجعل المتكلم يتذكر إلى مثل هذه التراكيب على أنها تراكيب مجازية لا حقيقة . وفي هذا النص القصير أيضا عبارة «تَنِّيْ له أَلْفَ ذَرَاعَ» إذ جاءت كلمة «تنين» مرفوعة ، وهي بذلك تعد خبراً لضمير محدود يعود على الحزن ، فبعد أن جعل الحزن يمشي ، جعله تنينا ، وعلاقة الإخبار كذلك من العلاقات النحوية التي إذا وجدت بين غير المتافقين في مجال القوانين الاختيارية تؤدي إلى صورة مجازية ، ثم وصف التنين بأن له ألف ذراع ، وهذا التعب يجعله تنينا خرافيا مخفيا ، وهي صورة لا نظير لها في الواقع الحقيقي ، أو المجازي .

إن التصادم مع القوانين الاختيارية ذو أثر كبير في تحقق الشعر وبناء الصور فيه، ولذلك كان الشعر في معظمها «ضرباً من التصوير» ، وهو في جوهره يقوم على إيجاد علاقات نحوية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المأثور مما يترتب عليه انحراف في سياق خاص يعمل بالضرورة على توليد دلالات جديدة مبتكرة .

### ٣- درجة الانحراف عن مأثور الصيغ الصرفية :

قد يلجأ الشاعر أحياناً إلى مخالفة المأثور في استعمال بعض الصيغ ، وهذه ظاهرة قدية متعددة ، لها إليها كثير من الشعراء القدماء ، وقد تناول النحويون ما فعله

بعض الشعراء من منظار «الضرورة» وتابعهم نقاد الشعر القدماء في النظر إلى هذه الاستعمالات على أنها من المأخذ التي تؤخذ على الشعراء، ومثال ذلك ما قاله سيبويه عن بيت الفرزدق الذي جمع فيه كلمة (ناكس) على (نواكس) : «وقد اضطر فقال في الرجال - وهو الفرزدق - :

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتم **خُضُّع الرقاب نواكسَ الأَبْصَار** <sup>(٥)</sup>

ويحاول تعليل ذلك فيقول : «لأنك تقول : هي الرجال كما تقول : هي الجمال ، فشبه بالجمال» ، فالنحويون يرون أن صيغة (فَاعِل) إذا كانت صفة لمذكر عاقل لا تجمع على (فَوَاعِل) أما إذا كانت مؤنث فإن ذلك جائز مثل (حامل) و (حامل) و (حائض) و (حوائض) إلخ . وليس هذا الاستعمال مما يغيب عن الفرزدق وهو من يفتح بهم في اللغة ، ولكن الأمر - على ما أقدر - أن الفرزدق عمد في هذا المقام إلى هذه الصيغة عمداً ، فهو يصف الرجال عند رؤية يزيد بالذلة والانكسار وتنكيس الأبصار . وتنكيس الأبصار مما كانت تفعله النساء المحتشمات عند رؤية الرجال ذوي المهابة والقدرة ؛ فلعل الفرزدق كان يريد الإشارة إلى شيء من هذا عندما استخدم (نواكس) جمعاً لـ (ناكس) وصفاً للرجال في هذه الحالة ، وكأنه جعلهم نساء عن طريق استخدام الصيغة التي تستعمل لهنّ .

أريد بذلك أن أقول إن الشاعر الحق يعرف لغته ، ويجيد أدواته ، وهو يستخدمها على الوجه الذي يراه محققاً لغرضه ، وما علينا إلا أن نحسن الظن بالشعراء ، ونحاول أن نتفهم ما يرمون إليه من استخدامهم لـ (ناكس) غير مألوف في لغة المتكلمين .

#### ٤- درجة الانحراف التركيبي :

عندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معين من مستويات استعمالها ، وتتحدد في هذه القواعد مواضع مكونات الجملة ، والعلاقات بينها ، والتطابق الإجباري

أو الاختيارى بين أجزائها ، والعلامات اللغوية التى تخص كل مكون من هذه المكونات ؛  
يصبح من السهل قياس درجات الميل عن هذا المعيار الدقيق .

ولكن المشكلة فى اللغة العربية أن هذه المعايير حددت على أساس نصوص مختارة من الشعر والنشر على السواء ، فقد كان النحاة يستشهدون بالشعر والنشر دون فصل بينهما أو تحديد لمستوى الأداء فيها ، ومع ذلك هناك مبادئ لغوية واضحة تحديد الرتبة لبعض العناصر فعلا ، وتحدد الوصف الدقيق لكل مكون من مكونات الجملة ، ومن هنا يمكن قياس درجات الابتعاد عن «الأصل» المقرر أو الالتزام به ، ومعنى ذلك أن تصبيع الدراسة الأسلوبية رصدًا لما يختاره الشاعر من أوجه الاستعمال الممكنة واتخاذ الأصل المقرر معيارا يقاس عليه ويوزن به . مثال ذلك : تقرر القواعد التحوية أن رتبة «المفعول به» التأخر عن الفاعل فى الجملة ، وتجوز هذه القواعد أن يتقدم المفعول به على الفعل ، أو على الفاعل مالم يلتزم بوضع من هذين لسبب لغوی يقتضى ذلك . ومن هنا قد نلاحظ أن بعض الشعراء مثلا يلجأ إلى تقديم المفعول به على الفاعل ، ويكرر ذلك في أحد نصوصه حتى يصبح هذا ملمحاً أسلوبياً بهذا النص ، فإن هذا يعد «انحرافاً» عن المعيار . ولابد أن كل انحراف بهذا المعنى تصبحه دلالة جانبية خاصة به تكتسب من السياق الذى يرد عليه النص المدروس ، فإذا أمكن تحديد النظام اللغوى معياراً للغة التى هي مجال الدراسة فإن ظواهر الاستعمال اللغوى ، أي ظواهر الأداء أو الكلام تقابل في هذه الحالة بمستويات النظام اللغوى المخزون في الذهن ، ويدرك الأسلوب - حينئذ - على أنه انتهاء لنظام اللغة . ولا ينافق هذا التصور - كما يقول برنند شبلنر - الحقيقة الواضحة ، وهي أن ظواهر الكلام - بوصفها تحقیقات فردية شخصية - تنحرف بدرجة مؤكدة عن الوصف العام لنظام اللغة . كما أن مستوى المقارنة الذى يوضع تحت تصرف التحليل اللغوى لا يمكن أن يكون اللغة نفسها بل الوصف العلمي للغة . ومن الوجهة النظرية لابد من وجود فروق بين النظام اللغوى (المعيار) وظواهر الاستعمال اللغوى (ظواهر الأداء)<sup>(١)</sup> .

لقد حدثت مناقشات واسعة في مجال علم النحو التحويلي التوليدى عن درجة «النحوية» ، والقبول ، وعن المستويات اللغوية التي يمكن فيها ملاحظة هذه الظواهر ، وهكذا أمكن التمييز بين المخالفات في الخصائص الاختيارية التي أشرت إليها من قبل والانحرافات عن القواعد النحوية والانتهاكات الدلالية ، وعمت مناقشة هذه المسائل في جمل فردية كما حدث في المثال الذي تناول كثيراً منذ استخدمه تشومسكي Colorless green ideas sleep furiously. بقسوة» وينتج عن ذلك أن مثل هذه الجمل التي تخرج عن القواعد النحوية وغير المقبولة تأتي أحياناً في الشعر الحديث . إن هذه الجملة وأمثالها تفهم وتوصف على أنها هدم للقواعد النحوية والدلالية ، وهكذا حدث إحياء لأسلوبية الانحراف في إطار النحو التحويلي التوليدى . وقد أدرك كثير من الباحثين الأسلوب - أو لغة الشعر بمفهوم أوسع - على أنه انحراف عن قواعد النحو<sup>(٧)</sup> بهذا المفهوم .

وتهتم نظرية «أسلوبية الانحراف» اهتماماً كبيراً بالخروج عن المعيار ، وتعرف البحث الأسلوبى بأنه «علم الانحرافات» ، وتحدد عدداً من التساؤلات ترى الإجابة عليها ضرورية قبل تحديد هذه الانحرافات ، مثل : على أي مستوى لغوى ، وفي أي سياق ينبغي أن تكون الانحرافات معكنة ، وكيف يكتشف الباحث هذه الانحرافات ، وكيف يحلّلها ، وقبل ذلك كله كيف يتحدد مستوى المعيار الذى تقادس إليه هذه الانحرافات<sup>(٨)</sup> ؟

ومهما يكن موقف الدارسين من هذه «الانحرافات» ، فإن الشعراء يرتكبونها لأنهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوتّرونها ، ويجرّبون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيراً لقول ما يريدون ، على حد تعبير بول روبرتس الذى طبق مقولته هذه على بيتين فى افتتاح إحدى قصائد الشاعر الأمريكى إ.إ. كامنجز كسر فيما قواعد النحو المألوفة ، وأعاد روبرتس صياغتها على وفق القواعد السليمة ، وعلق على هذه الصياغة الصحيحة بأنها قد خرجت على ماهية

الشعر وفقدت سحر الشاعرية ، يقول : «إتنا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو ، تكون قد نحينا الشعر جانبًا» ثم يردف : «إن كامنجز لم يكن خارجاً على قواعد النحو لأنَّه غير مكتثر أو لأنَّه لا يعرف تعبيراً أفضل ، ولكنه عن عدمِ تام يريد أن يحصل على تأثير شعري معين ، وكلَّ الشعراً يفعلون هذا ، ولو أن بعضهم - مثل كامنجز - يفعل هذا أكثر من غيره»<sup>(١)</sup> .

وليس معنى هذا - بالطبع - أن ماهية الشعر تكمن في مجانية قواعد النحو ، وأنَّ الشاعر يعمد عمداً إلى هذه المجانية ، ولكنَّ هذه المخالفات تسبق إلى خاطره فيبني عليها بيته أو جملته الشعرية ، وتصبح هذه المخالفة جزءاً من بنية القصيدة ، ويمكن تلمس ملمح أسلوبى من خلالها ، ويصبح تفسيرها من مهمة دارسى الشعر ، ولا تجدى مسالة الشاعر عنها شيئاً ، ولا يصح الاكتفاء بوصفها بأنها «خطأ» لأنَّ فى مقدور الشاعر أن يأتي بتركيب آخر بدليل ، ولكنه يريد ما قاله ، يهدىه فى ذلك حده الشرعى ، وعرف الشعراً قبله .

إنَّ الشعر فى حقيقته خروج عن اللغة المألوفة فى حياة المتكلمين ، ومن هنا فإنَّا ينبغي أن نتوقع أنواعاً من الخروج فى الشعر شريطة أن تكون لبنات مكونة لبنية القصيدة ، ولا يتآدى المعنى المراد إلا بها . بل إنَّ هذه المخالفات - كما أسلفت - كانت أساس اتجاه له خطره فى دراسة الشعر وفهم بنائه ، وهو دراسة الأسلوب على أنه تجاوز أو انحراف ، مع أنَّ التجاوز أو الانحراف أعمَّ من أن يكون خرقاً لبعض قواعد الصرف أو النحو . والشعر لا يهدم اللغة العادية المألوفة إلاَّ لكي يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى كما يقول جون كوين (وانظر التعليق فى الهاشم رقم ٧ و ٨) .

## نظرة القدماء إلى المخالفات النحوية في الشعر

لم يغفل علماء اللغة العربية ونحوها القدماء ظاهرة مخالفات الشعراء لبعض القواعد اللغوية ، بل تنبهوا إليها وأولوها اهتماماً خاصاً ، ولكنهم اختلفت مواقفهم منها ، فقد كانوا على غاية من الصواب إذ نظروا للشعر على أنه موضع اضطرار ، وموقف اعتذار - على حد تعبير بعضهم - ، ورأوا أن الشاعر في معاجلته يلجأ إلى ارتكاب ما يعدونه مخالفات صرفية ونحوية . وقد تسامحوا في بعض هذه المخالفات ، وسموها «ضرورة شعرية» واكتفوا بوصفها بهذه الصفة ، ولم يفسروها في ضوء السياق الشعري الخاص . ورفضوا بعضها الآخر ، ورموه بالخطأ والغلط ، وضئلاً عليه بهذا الاسم نفسه <sup>(١٠)</sup> .

إنَّ الشاعر ابن لغته ، ووسيلته الوحيدة هي اللغة . وهو يتزع دائماً إلى صهر معطيات تجربته في قالبه الذي اختاره للتعبير عنها ، ومع رغبته الملحة في ابتكاره الخاص يعمل على أن تكون لغته خاضعة للتقاليد الفنية الخاصة التي قبلتها بيته اللغوية ، وأرساها قبله مئات الشعراء . ولذلك فهو ليس مضطراً إلى ما يسميه النحاة ضرورة إلا من وجهة نظر فنية خاصة بسياق قصيده ، وليس مضطراً اضطراراً الغويا أو نحوياً . وقد أشار أبو الفتح ابن جنى إلى هذا حين قال : «إنَّ العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة أنساً بها واعتياضاً لها ، وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها ، ألا ترى إلى قوله :

قد أصبحت أم الخيار تدعى على ذنبأكله لم أصنع

فرفع للضرورة . ولو نصبَ لما كسر الوزن ، وله نظائر ،<sup>(١)</sup> فابن جنى يقدم ثلاثة أسباب لارتكاب الشاعر ما يسميه النحويون ضرورة يلجأ إليها الشاعر لإقامة الوزن وتصحيح القافية ، أولها : الأنس بها ، ولا يؤنس إلا بما هو مرغوب فيه ، ومعنى هذا أن الشاعر لا يريد سوى ما قدمه ؛ لأنه أدل على غرضه وأدلى لتحقيق مراده ، وثانيها الاعتياد لها أى أنها أصبحت من المعتاد اللغوى الذى أقر فى عرف البيئة اللغوية ، حتى لو كانت بيئه خاصة وهى بيئه الشعراء ، وما أقرته البيئة واعتادته يصبح هو المعيار الذى يجب أن تصحح عليه قوانين النحاة وليس العكس ؛ ولذلك كان الأخفش على غاية من بعد النظر والصواب عندما كان يرى أن للشعراء لغة خاصة ؛ لأنهم طبقة ثقافية مختلفة يتاثرون أولا بما يقع فى شعرهم من تراكيب ، ويؤثرُون في غيرهم ، ومن ثم يجوز للشاعر فى كلامه وشعره ما لا يجوز لغير الشاعر فى كلامه ؛ لأن لسان الشاعر قد ألف الصراط . وثالثها الإعداد لها لوقت الحاجة ، وهذا يعني أيضا عدم الاضطرار كما يعني عدم قصرها على ما وردت فيه ، وبمعنى أيضا السماح باستعمالها لمن يريد من الخالفين . وابن جنى هنا متأثر بأستاذه أبي على الفارسي الذى يرى أنه كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثور العرب جاز أيضا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، وبذلك يصبح ما سمي ضرورة نمطا خاصا تتجاوز محاكاته واصطناع مثيله .

وثمة نص آخر لابن جنى يكشف فيه أن الشاعر الذى يرتكب الضرورة ليس ضعيف اللغة أو عاجزا عن الإتيان بما ليس ضرورة ، بل هو شاعر قوى الطبع واثق بما يقول ، وقد دفعه إلى ذلك إدلاله بقوته ، واعتقاده أن ما ارتكبه مقبول من أبناء لغته ، وليس ملتبسا عليهم ، ويشبهه ابن جنى بالفارس الشجاع الذى يركب جواده بلا جام ، ويقدم على الحرب من غير أن يدرع ثقة بنفسه وبيانا لقوته «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبّحها ، وانحراف الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جسمه منه ، وإن دل من وجّه على جوزه وتعسّفه ؛ فإنه من وجّه آخر مؤذن بصياله ، وتحمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختيار الوجه

الناطق بفصاحته ، بل مثُلَه في ذلك عندي مثلٌ مُجْرِي الجموح بلا جمام ، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنْتَهٍ . ألا تراه لا يجهلُ أنْ لو تكفرَ في سلامه ، أو أعصم بسلامه جواده لكنَّ أقربَ إلى النجاة وأبعدَ عن الملحمة . لكنه جَسْمٌ ما جَسْمه على عِلْمه بما يُعقبُ اقتحاماً مُثلَه ، إدلاً بقوَّةٍ طَبْعَه ، وَدَلَالَةً على شهامةِ نَفْسِه .. فـ كأنَّه لأنْسِه بعلمِ غرضِه ، وسُفُورِ مرادِه لم يرتكبْ صَعْبَه ، ولا جَسْمٌ إِلَّا أَمْمَأ ، وافقَ بذلك قابلاً له ، أو صادَفَ غَيْرَ أَنْسٍ بِهِ ، إِلَّا أَنَّه هو قد استرسَلَ واثقاً ، وينَى الْأَمْرُ عَلَى أَنْ لَيْسَ مُلْتَبِساً»<sup>(١٢)</sup> .

إن هذه القفزة الرائعة في فكر ابن جنى كانت في حاجة فحسب إلى بعض التطبيقات التي تكشف لنا كيف يكون ارتکابُ الضرورة دلالة قوة وفيض منه . وإذا كان كثير من النحويين قد نظروا لهذه المخالفات على أنها مازق يضطر إليها الشاعر ، فإنَّ ابن جنى رأى لها وجهاً آخر يكون معها الشاعر بعيداً عن أنْ يُرمي بضعف اللغة أو يتهم بالقصور عن اختيار الوجه الناطق بالفصاحة ، غير أنَّ ابن جنى مع هذا الدفاع المعجب يقولُ عن الضرورة إنها قبيحة تنخرق بها الأصول ، وقد كانت هذه النظرة الأخيرة شائعةً لدى النحويين جميعاً ، ونجدُهم قد عدُوا ما جاء في الشعر موافقاً لبعض اللهجات العربية ضرورةً ، وما جاء موافقاً لبعض القراءات القرآنية كذلك ، فكيف إذا جاء الشاعر بمبتكر قياسيًّا أو غير قياسيًّا ، أو جاء بصوغ قياسيًّا خاطئً مثلاً . لقد كان النحويون يمثلون سلطة المكتشف الجديد وهو النحو ، فأخذوا يحللون ويحرمون ، ويجزيون وينعنون ، فحالوا بذلك دون كثير مما يلتجأ إليه بعض الشعراء : «إن النحو كثيراً ما يكون في صراع مع الحسن الطبيعي للغة ، ففي الأقطار التي يطغى فيها أثر النحاة لا تستسلم اللغة لفعل القياس إلا بصعوبة ، إذ تخنق المبتكرات القياسية في مهدها ، ولا تستطيع الحياة ، فهذه يجب لتنقلها أن تتكبر غالباً وبصورة مطردة» كما يقول فندريلس<sup>(١٣)</sup> .

لقد كان الشعراء في العصر الجاهلي ، وفي صدر الإسلام ، وشطر كبير من العصر الأموي - أي قبل أن توجد سلطة النحويين - لا يصدرون فيما ينشدون من شعر إلا عن مراءاتهم - من حيث الصحة اللغوية - للعرف اللغوي ، والتقاليد الفنية الخاصة وحسب، أما بعد أن ظهر النحوة ؛ فقد كان على الشعراء أن يراعوا نقدمهم الذي قد يفسد تأثير الشعر في بيئه أصبحت تعنى بالصحة اللغوية التي يقررها النحويون ، نظرا لازدياد النشاط النحوي من جانب ومخالطة الأعاجم ، وظهور من سموا بالمولددين ، وقد ان السليقة اللغوية من جانب آخر . وليس كل شاعر حينئذ يملك صلابة الفرزدق حين سأله بعضهم عن علة رفعه لكلمة (مجلف) في بيته المشهور :

وعَضْ زَمَانٌ يَا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدْعُ مِنَ الْمَالِ إِلَّا مُسْخَتَأً أَوْ مُجَلَّفًا

«فشتمه وقال : على أن أقول وعليكم أن تتحجوا»<sup>(١٤)</sup> ، أو سلاطنة بشار بن برد - بعد ذلك - الذي قيل إن سبب وحالاته الأخفش كانا يستشهدان بشعره إذا سئلا عن شيء خوفاً من هجائه<sup>(١٥)</sup> . على أن الفرزدق نفسه - مع صلابته - كان يستجيب لنقد النحوة ، ويغير من شعره إلى ما يوافق مبتغاهم<sup>(١٦)</sup> .

لقد كان وصف النحوة لما يأتي به الشعراء مخالفًا - من وجهة نظر النحويين - لمؤلف اللغة في الاستعمال ، بأنه «ضرورة» داعيا - في حد ذاته - لنفرة الشعراء من ارتكاب مثله ، لما يشعر به هذا الوصف من الإلقاء والاضطرار وعدم القدرة على تصريف القول ، مع أن النحوة من جانب آخر أجازوها للشعراء في حدود عدم اللحن ، لأن الضرورة لا تجوز اللحن كما يقول المبرد<sup>(١٧)</sup> ، لكنهم رأوا - مع إجازتها - أن هذه الاستعمالات يجب أن تخرج عن دائرة الاحتجاج اللغوي ؛ لأن ما يأتي لضرورة شعر أو إقامة وزن أو قافية فلا حجة فيه<sup>(١٨)</sup> ، مع أنهم يقررون أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب<sup>(١٩)</sup> ، وهؤلاء الشعراء ليسوا إلا عرباً من تتوافق فيهم شروط الاحتجاج النحوي ، وما يرد عن العربي الفصيح مخالف لما عليه الجمود ينبغي أن يُحسن الظن به ولا يُحمل على فساده<sup>(٢٠)</sup> . كما يقرر بعض النحويين أنفسهم .

وإذا كان موقف النحاة من هذه الظواهر اللغوية على ما رأينا ؛ لأنهم كانوا يرمون إلى اطراد الظواهر اللغوية بهدف تعليمها ، يدل على ذلك قول صاحب الإنصاف : «لو طردنا القياس في كل ما جاء شاداً مخالفًا للأصول والقياس ، وجعلناه أصلًا ؛ لكان ذلك يؤدي إلى أن تختلط الأصول بغيرها ، وأن يجعل ما ليس بأصل أصلًا . وذلك يفسد الصناعة بأسرها ، وذلك لا يجوز»<sup>(٣١)</sup> .

أقول : إذا كان هذا هو موقف النحاة ، فإن نقاد الشعر القدماء قد تابعوا النحويين فيما وصفوه بالضرورة ، وحذروه على الشعراء ، وقبحوه في نظرهم<sup>(٣٢)</sup> . يقول ابن طباطبا : «فينبغى للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسن سلامته من العيوب التي نبه عليها ، وأمر بالتحرج منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع في نفسه أنَّ الشعر موضع اضطرار ، وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتاج بالأبيات التي عيبت على قائلها ، فليس يقتدى بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن»<sup>(٣٣)</sup> . ويقول أبو هلال العسكري : «فينبغى أن يتتجنب ارتكاب الضرورات ، وإن جاء فيها رخصة من أهل العربية فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بهاته ، وإنما استعملها القدماء لعدم علمهم - كان - بقياحتها»<sup>(٣٤)</sup> .

في هذين النصين المنقولين عن ابن طباطبا وأبي هلال العسكري ما يكشف نظرة نقاد الشعر القدماء من الظواهر التي سميت ضرورة شعرية ، وهو موقف لا يختلف في جوهره عن موقف النحويين ، غير أنه يزيد عليه نهي الشعراء عن ارتكاب مثل هذه الأمور ، والأمر بالتحرج منها ، وأنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بهاته ، وأن الشعراء القدماء لم يكونوا يعرفون قبحها . ولم يلتفت أحد منهم إلى إشارة ابن جنى التي أسلفناها من قبل ، والتي كان يمكن أن تؤسس التجاها في فهم هذه الظواهر المخالفة للمأثور في الاستعمال اللغوي ، والتي نظر إليها المحدثون على أنها خصائص أسلوبية يمكن أن تتلمس فيها بصمات الشاعر الخاصة ، ومن قبل إشارة ابن جنى كانت هناك إشارة سيبويه الذي عبر عمما يحدث في الشعر من هذه المخالفات بأنه «ما يحتمل الشعر»

وهي عبارة تعنى فيما تعنيه أن ما يكون فى الشعر ما يعده النحاة مخالفًا للقواعد إنما هو ما يكون مقبولا في هذا المستوى اللغوى دون غيره . وقد كان سيبويه ينظر لهذه المخالفات على أنها قد ارتكبها الشاعر لغاية معينة ، وليس من باب اضطرار العجز، إذ يقول : «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها»<sup>(٢٥)</sup> ، والوجه الذى يحاولونه قد يكون وجها من وجوه العربية ، وقد يكون وجها من وجوه الدلالة، وعبارة سيبويه تحتمل الوجهين معا ، ولعلهما معاً مرادان فى هذا السياق ، ولذلك كان الأقوياء من الشعراء يتمسكون بما قالوا ولا يستجيبون لنقد النحاة ، ويرون أن المعنى على ما قالوه هم لا على ما يريدون النحاة . ولعل ما قاله ابن جنى عن الضرورة من أنها دلالة قوة تفسير لهذا . ويمكن أن يعد من بعض الوجوه شرحاً لهذا المبدأ المهم عند سيبويه الذى ينبغي أن تتمسك به ولا نفلته .

لقد كان فهم النحويين العرب القدماء لمفهوم الضرورة أكثر اتصالاً بطبيعة العمل الشعري من فهم نقاد الشعر القدماء ، فعلى حين حظر نقاد الشعر أمثال تلك الاستعمالات على الشعراء ، وحدروهم منها ، أجازها النحويون فى إطار الخروج المشروع عن القواعد ، ولكنهم تركوا مهمة تفسيرها . سأله مرة أبو الفتح ابن جنى أستاذه أباً على الفارسي قائلاً : هل يجوز لنا فى الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أو لا ؟ فأجابه أبو على الفارسي : «كما جاز لنا أن نقىس منشورنا على منتظرهم فكذلك يجوز لنا أن نقىس شعرنا على شعرهم»<sup>(٢٦)</sup> .

## أنواع التحرر في الشعر الحر

لقد كان الشعر العربي حتى الأربعينيات من القرن العشرين يتهدى في طرق صياغته أشكال الشعر القديم، ويسير على نطه، وما كان يوجد في الشعر القديم يمكن أن يوجد فيه ، لوجود الوزن والقافية بشكلهما الموروث في كليهما، ولذلك أطلق حديثاً على هذا النمط من الشعر أنه « عمودي » أو « تقليدي » بإزاء نظر آخر من الشعر جديد شاعت تسميته بالشعر الحر.

وربما كان المقصود من وصفهم الشعر القديم بأنه شعر « عمودي » أنه يتهدى نظام الشعر العربي ويتبع « عمود الشعر » الذي حدده المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان حماسة أبي تمام ، ومنه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت، ومنه ما يتعلق بفهم المعنى الجزئي في تأليف القصيدة، ومنه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة، ولكل من هذه حديث يخصها ألاض فيه الدارسون وأهمهم الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث (ص ١٦١ - ١٦٨) .

وأما وصفهم له بأنه تقليدي فقد يعنون به أنه يتبع تقاليد الشعر العربي وأصوله ، فيكون مثل الوصف بأنه « عمودي » ، وقد يعنون به أنه يقلد هذا الشعر ، ولا يعمد إلى الابتكار والتجديد ، وقد يغلب هذا المعنى في استعمال من يتعصبون ضدَّ هذا الشعر .

وقد بدأ ظهور «الشعر الحر»<sup>(٣٧)</sup> في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

ولست أريد أن أغرض للدّوافع والأسباب التي أدت إلى وجود هذا الضرب من الشعر<sup>(٢٧)</sup>. ولكنني أود أن أرصد أهم سماته العروضية؛ لأن هناك كثيراً من يرفضون هذا اللون الجديـد ما يزالون يعتقدون أنه غير موزون ويعدونه دخيلاً على الشعر. ولعل هؤلاء متأثرون بمقولة عباس محمود العقاد الذي كان يفرق بين «القواعد» و«القيود» ويرى أن القواعد لا غنى عنها في كل فن من الفنون ولو كانت فنون الألاعيب، وأما القيود فهي التي تحجر على اللسان والوجدان، ولذلك يحق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديـد، ويقول ملخصاً رأيه في الشعر الحر: «أما التفعيلة فليست وزناً يقام عليه عمود الشعر؛ لأنها كلمة لا تميـز من كل كلمة في اللغة، وما من كلمة تنطق بها إلا وهي ذات وزن، وتفعيل، بين الفعل، والت فعل، والافتعال، والاستفعال، والمفاعة، والانفعال إلى غير نهاية. وإنما تأتي الأوزان من البحور. وتأتي البحور ومجزوئاتها على أنماط الموشحات في متسع من القول لا يضيق به شاعر مطبوع فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدماً في صورة التجديـد المزعوم»<sup>(٢٨)</sup>.

إن للشعر الحر قواعده التي يلتزم بها ، ويقوم عليها بناؤه العروضي . وكلام العقاد بأن التفعيلة ليست وزنا يقام عليه عمود الشعر يكون صحيحا لو أن هذه التفعيلة كانت غير مطردة في وزن الشعر الحر ؛ والتفعيلة العروضية ليست كلمة ، ولكنها معيار لضبط تنظيم المقاطع الصوتية . ووجود التفعيلات في الكلام غير الشعر لا يصلح دليلا لبطلان الوزن في الشعر الحر ، لأن تفعيلات الكلام غير مطردة على نسق من أنساق البحور الشعرية ، وكل تفعيلة من واد مختلف عن الآخر .

ولعلَّ وجود الظواهر اللغوية التي سميت قدِيماً ضرورة شعرية دليل على التزام الشعر المحرر بهذه القواعد العروضية التي أوجدت هذه الظواهر اللغوية في سلفه القديم

من الشعر . وقبل أن أعرض هذه الظواهر اللغوية فيه أعرض لبعض الحالات حرية الشعر الحر التي تحققت له حتى الآن في الإطار العروضي فقط .

وقد تمثلت هذه الحرية في أربعة أمور هي :

الأول : التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد ، كما كان يحدث في الشعر العمودي ، فقد يكون البيت مكوناً من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاط أو أكثر من ذلك . يقول بدر شاكر السياب - من قصيدة بعنوان « النبوة الزائفة » وهي من بحر المقارب وتفعيلته ( فعولن ) :

١- وكانتْ تجتمع في خاطري

٢- حيوطاً ضبابيةً قائمةً

٣- نهايتها في المدى غائمه

٤- وأعراقتها السود في ناظري

٥- ودارت خيوطاً ولفت سوهاها

٦- فعانقْنَ أفقاً

٧- وَوَشْوَشْنَ غِيمَا على الريح مُلْقِي

٨- تَجْمَعْ من كل صوبٍ ، ورَعْدًا وبرقاً

٩- لقد أغضب الأئمون إلها

١٠- وحق العقاب .

فعلى حين جاءت الأبيات من الأول حتى الخامس وكذلك البیتان السابع والتاسع من أربع تفعيلات جاء كل من البيتين السادس والعشر من تفعيلتين، وجاء الثامن من خمس تفعيلات ، وهكذا تسير أبيات القصيدة لا تستطيع أن تحدد متى يأتي

البيت على ثلات تفعيلات أو أكثر أو أقل من ذلك ، ولكن هذا مرهون بما يريد الشاعر .

وهناك ظواهر متتجدة في هذا الجانب أهم ما فيها أنها تحاول دائمًا الخروج من دائرة الجمود وأسر الرتابة الإيقاعية . والشعراء المهووبون ينزعون دائمًا إلى الابتكار المستمر في القالب الشعري ، إذ يلجأ بعضهم مثلاً إلى كتابة فقرات طويلة دون توقف وتنتهي كل فقرة بقافية ، وتكون القصيدة كلها مكونة من ثلات فقرات أو أكثر من مثل هذا النوع . وهناك شعراء يجعلون قصائدهم كأنها بيت واحد ، فالتفعيلات تتواتي فيها دون قافية واحدة . ومثال النوع الأول فقرة من قصيدة عبد الوهاب البياتى بعنوان «قراءة في كتاب الطواسين للحلاج » يقول فيها :

«أصرخ في ليل القارات ست ، أقرب وجهي من سور الصين ، وفي نهر النيل  
أموت غريقاً ، كل متون الأهرامات معى ، ومرائى العبودات ، أموت وأطفو . منتظرًا  
دقائق الساعات الرملية في برج الليل المائل ، أبني وطناً للشعر ، أقرب وجهي من وجه  
البناء الأعظم ، أسقط في فخ الكلمات المنصوبة ، يَبْشِّي حولي سوراً ، يعلو السور ، ويعلو :  
كتب ووصايا تلتف حبلاً ، أصرخ مذعوراً في أسفل قاعدة السور . لماذا يا أبتي أنفني  
في هذا الملكوت ؟ لماذا تأكل لحمي قِطْطُ الليل الحجرى الضارب في هذا النصف  
المظلم من كوكبنا ؟ ولماذا صمت البحر ؟ الإنسان المفعم موتاً في هذا المنفى ، هذا  
عصر شهد الزور ، وهذا عصر مسلات ملوك البدو الخصيان . أقرب وجهي من وطن  
الشعر : أرى آلاف التعسae المنبوذين وراء الأسوار الحجرية ، في منتصف الليل يغيب  
النجم القطبي وينبع كلب قمر الموت . لماذا يا أبتي صمت الإنسان ؟ » .

فكل قصيدة من قصائد الشعر لها نظامها العروضي الخاص بها ، ولا تلتقي مع نظيرتها إلا في الاتمام إلى «تفعيلة» واحدة ، فالقصائد التي من بحر المتقارب أو المتدارك أو الرجز أو الكامل إلخ لا يمكن قياس كل منها إلى نظيرتها إلا بالتفعيلة التي

تنتهي إليها . على عكس الشعر القديم الذي يمكن تصنيف قصائده بحسب البحر والضرب الخاص بكل قصيدة لأن أضرب كل بحر محصورة معروفة .

الثاني : التحرر من الالتزام بالقافية . فهناك قصائد من الشعر الحر خلت تماماً من القافية ، وهناك قصائد ترددت فيها أكثر من قافية . وإذا وجدت القوافي في قصيدة الشعر الحر فإنها لا تلتزم بنظام ثابت يمكن تفسير ورود القوافي في إطار تجربتها . ومثال ذلك قصيدة صلاح عبد الصبور « إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء » <sup>(٣٩)</sup> :

ترى ارتتجفت شفاهك عندما أحسست طعم الرمل والخصباء

بطعم الدمع مبلولا

وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ثرث في خديك أو كفيك حين انهرت

تسبيحاً وتقبيلاً

وحين أراق في عينيك شوقاً كان مغلولاً

ومد لعشيقك المشبوب ثوب الرمل محلولاً

وبعد أن ارتؤت شفتاك

ترأك كشفت صدرك عارياً بالجرح مطلولاً

دمماً ومسحته في صدرها العريان

وكان الدمع والضحكات مجنونين في سيماك

وكنت تبكي ثم تعيد لفظ الحب مذهولاً

ترى أم كنت مقتضاها كأنك عابداً متبتل يستقبل النفحات

ويبقى السرطى القلب مسدولاً

تُرِى أَمْ كُنْتْ تَرْخِى فِي حِبَالِ الصَّبَرِ حَتَّى تَسْعَدَ الْأَوْقَاتُ  
 لَحِينْ تَطْوُلُ كَفَكَ كُلَّ مَا امْتَدَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَالْأَمْدَاءُ  
 وَتَأْتِي أَمْسِيَاتُ الصُّفُو وَالصِّبَوَاتُ  
 يَكُونُ الْحَبُّ فِيهَا كَامِلاً وَالْوَدَ مَبْدُولاً  
 تَنَامُ هُنَاكَ بَيْنَ خَلْوَعَهَا وَيَذْوَبُ فِيكَ الصَّمْتُ وَالْأَصْدَاءُ  
 وَيَبْدُو جَسْمُهَا الْذَّهَبِيُّ مُتَكَشِّا عَلَى الصَّحْرَاءِ  
 يَكُونُ الشَّاهِدَانِ عَلَيْكُمَا النَّجْمُ وَالْأَنْدَاءُ  
 وَيَبْقَى الْحَبْلُ لِلْأَبَادِ مَوْصُولاً .

نلاحظ أن في القصيدة قافية أساسية - وكونها أساسية أت من كثرة تكرارها في  
 القصيدة - وهي اللام المطلقة المفتوحة التي تسبقها واو المد عشر مرات . وهناك قواف  
 جانبية أخرى : الهمزة الساكنة المسبوقة بالألف خمس مرات « الحصباء - الأداء -  
 الأصداء - الصحراء - الأنداء » وقافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف ثلاث مرات  
 « النفحات - الأوقات - الصبوات » وقافية الكاف الساكنة المسبوقة بالألف مرتين  
 « شفتاك - سيماك » وهناك قافية واحدة لم ترد إلا مرة واحدة وهي التون الساكنة  
 المسبوقة بالألف « العريان » .

ففي القصيدة خمسة أنواع من القوافي تدرجت على هذا النحو :

عشر مرات

اللام المطلقة المردفة بالواو

خمس مرات

الهمزة المقيدة المردفة بالألف

ثلاث مرات

التاء المقيدة المردفة بالألف

مرتين

الكاف المقيدة المردفة بالألف

ويلاحظ أن أول بيت في القصيدة انتهى بقافية مقيدة «الحصباء» مردفة بالألف ، وقد يدل انطلاق الألف واحتباس الهمزة على أن هناك أشواقا دفينة كانت تريد أن تبتطل ، ولكنها كانت مكظومة حبيسة ، وقد انتهت القصيدة بقافية اللام المطلقة المردفة (موصولا) وقد يدل هذا على غلبة الانطلاق وانتصاره على التقيد الذي تعددت أنواعه . وقد توازت القوافي المطلقة مع القوافي المقيدة ولما كان الإطلاق موحداً والتقيد متنوعا فقد تغلب الإطلاق على التقيد ، فالشوق الحبيس إلى الأرض الأسرية قد انطلق وتغلب على القيود وهرمها ، وظل على إصراره وتوحد اتجاهه حتى انتصر في النهاية ، ويبقى العجل للأباد موصولا .

وليس بين حروف الروى اللام والهمزة والناء والكاف تقارب صوتى ، ولكن إرداد هذه القوافي غير القافية الأساسية بالألف لا غير قرب بينها ، وخاصة أن الروى ساكن بحيث يجعل سكونه صوت المد بالألف أكثر وضوحاً لأن الصوت المسكن بعده لا يظهر بوضوح في الوقف عليه ؛ لأن الناء والكاف مهمومستان فصارت الجهارة والوضوح للألف ، وتتلقي الأذن هذه القوافي الإحدى عشرة بطريقة واحدة يكون المد أظهر ما فيها ، وهي بذلك تكاد تتعادل مع القوافي المطلقة التي ترى فيها أن «الألف» تحولت من خلف الروى المقيد إلى ما بعده حيث انساخ المدى وانطلاق الرنين .

وتوافق القوافي في هذه القصيدة يعطيها إحساسا بالتماسك ويضفي عليها أبعادا جديدة يختلط فيها الانطلاق بالتقيد ويترج فيها الفرح بالأسى والنشوة بالحزن .

وقد نجد بعض قصائد الشعر تكاد تخليو من تماثيل القوافي ، فلا توجد فيها قافية متشابهة مع الأخرى ، ويفسر هذا الصنيع في سياق القصيدة نفسها ، ومثلا على ذلك قصيدة «مائدة الفرح الميت» لمحمد إبراهيم أبو سنة التي يقول فيها :

يَنْبَتُ ظَلَّى فِي مَرَأَةِ الْحَاجِطِ

ينبتُ ظلّكِ فِي مَرَأَةِ السُّقْفِ

تَوَاجِهُ ، نَجْلِسْ

نَقْسِيمُ الصُّمْتَ وَأَقْدَاحَ الشَّائِبَارِدِ

تَفَصِّلُنَا مَائِدَةُ الْفَرَحِ الْمَيِّتِ

تَتَحرُّكُ فِينَا أُوراقُ خَرِيفِ الْعَامِ الْمَاضِيِّ (٢٠) .

وتستمر القصيدة على هذا النمط دون أن تكرر قافية واحدة ، ويؤدي ذلك بانفراد كل بيت وحده وانفصاله عن الآخر ، وهذا التباعد القافوي قد يكون مقصودا للإيحاء بالعزلة والوحدة التي يعاني منها الحبيبان اللذان ينمو إحساس كل منهما في اتجاه مختلف عن الآخر ومتداير معه .

إن القافية في الشعر الحر قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها في الشعر التقليدي ، فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة . ويفسر تنوعها في سياق كل قصيدة على حدة كما أن توحد القافية في القصيدة القديمة يفسر أيضا في سياقها على كل حال .

الثالث: التحرر من التزام ما يسمى نظام «الضرب» الواحد في القصيدة القديمة . أبيات القصيدة القديمة متساوية ، كل بيت شطران ، ما يساوى آخر تفعيلة في الشطر الأول يسمى «العروض» وما يساوى آخر تفعيلة في الشطر الثاني يسمى «الضرب» . ولا بد من التزام ضرب واحد في القصيدة الواحدة ، وكذلك لابد من التزام عروض واحدة فيها .

أما القصيدة الحرة ، فلا يوجد في بيتها شطران ، ومن هنا لا توجد عروض مستقلة ولا ضرب مستقل ، والعروض هي الضرب ، فآخر تفعيلة في البيت هي

العروض والضرب معاً . والقصيدة الحرة لا تلتزم بضرب واحد بل تنوع في الأضرب ، ومن هنا تختلف القافية في القصيدة الواحدة كما رأينا من قبل . ومثالاً على ذلك بحر الكامل ، فإنه حسب نظام العروض له سبعة أضرب موزعة مع أعاريضه على هذا النحو :

- ١ - عروض صحيحة وضرب صحيح .
- ٢ - عروض صحيحة وضرب مقطوع .
- ٣ - عروض حذاء وضرب أحد .
- ٤ - عروض حذاء وضرب أحد مضمر .
- ٥ - عروض مجزوءة وضرب مجزوء .
- ٦ - عروض مجزوءة وضرب مذيل .
- ٧ - عروض مجزوءة وضرب مُرفَلٌ <sup>(٣١)</sup> .

ولا يصح في النظام العروضي أن يجمع في القصيدة الواحدة بين ضربين مختلفين ، أما في الشعر الحر فإنه - برغم محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد (وهي تسميه التشكيلة) - نجدهم لم يتزموا بذلك ، بل إنها هي نفسها لم تلتزم بذلك مع قولها : «أما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن في مقابلها تقييداً في التشكيلة ، فيقتصر الشاعر في قصيده على تشكيلة واحدة لا يتحطها . وإنما يعرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ؛ لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر تتضاعف بوجود التفاوت في طول الأسطر بحيث ينبغي للشاعر أن يستدها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرن ويعث في وعي السامع لحنا ، وينخلق له جواً شعرياً جميلاً» <sup>(٣٢)</sup> .

وقد لاقت دعوتها هذه كثيراً من اعترافات الشعراء والنقاد ، واتهمت بأنها أكثر تضييقاً على الشعر من نظام الخليل بن أحمد نفسه الذي ثار عليه الشعراء .

ونستطيع أن نراجع قصيدة ( طفل ) لصلاح عبد الصبور لنجد أنها قد اشتملت على ثلاثة أضرب مختلفة <sup>(٣)</sup> من أضرب بحر الكامل . على أن الشعراء قد استخدموها أضرباً ليس لها نظير في الشعر القديم ، وخاصة في بحر الرجز والمتدارك .

الرابع : التحرر من التزام بحر واحد في القصيدة الواحدة ، ويأخذ هذا الضرب من التحرر أحد سبعين : إما أن يمزج بين بحرين على نمط الشعر الحر ، كأن يأخذ في تفعيلة الرجز مثلاً ثم ينتقل منها إلى تفعيلة بحر آخر كالمتدارك مثلاً <sup>(٤)</sup> ، وهذا الضرب من خلط البحور أكثر شيوعاً من الضرب الثاني ، وإنما أن يمزج في قصيده بين نمطى الشعر الحر والشعر العمودي ، بأن يأتي في القصيدة الحرة بعدة أبيات موزونة مقفاة <sup>(٥)</sup> كأن يبدأ عمودياً ثم ينتقل إلى الشعر الحر أو يعكس هذا .

هذه الملاحظات السابقة تتحقق على مستوى القصيدة الواحدة . وثمة ملاحظتان آخرتان إحداهما تتحقق على مستوى الشعر الحر بعامة ، والأخرى تتحقق على مستوى بحر واحد هو بحر المتدارك .

أما الملاحظة الأولى فهي أن معظم ما كتب من الشعر الحر حتى الآن يدور حول تفعيلات البحور الآتية :

١ - الرجز (مستعلن) .

٢ - المتدارك (فاعلن) .

٣ - المتقارب (فعولن) .

٤ - الكامل (متفاعلن) .

٥ - الواقر (مفعلن) .

٦ - الرمل (فاعلاتن) .

٧ - الهزج (مفاعيلن) .

ومؤدى هذا أن الشعراء خرّجوا من قيود أكثر اتساعاً ليجدوا أنفسهم وباختيارهم  
في قيود أضيق ، فهم لا يتحرّكون إلا في إطار سبعة أبحـر بدلاً من ستة عشر بحراً<sup>(٣٦)</sup> .

وأما الملاحظة الأخرى التي تتحقق في بـحر المـتـدارك وحـدهـ فهو استـخدـام تـفعـيلـة  
فيهـ لا تـجيـزـهاـ قـوـاعـدـ الـعـروـضـ الـقـديـعـةـ وـهـيـ تـفعـيلـةـ (ـفـاعـلـ)ـ بـتـحـريـكـ الـلامـ أـيـ بـتـوالـيـ  
حـرـكـةـ فـسـاـكـنـ فـحـرـكـتـينـ<sup>(٣٧)</sup>ـ .ـ وـهـذـهـ التـفعـيلـةـ تـقـرـبـ وزـنـ هـذـاـ الـبـحـرـ مـنـ الـاستـعمـالـ  
الـشـرـىـ ،ـ إـذـ يـتـرـتـبـ عـلـيـهـاـ تـوـالـيـ خـمـسـةـ مـتـحـركـاتــ وـهـذـاـ مـاـ يـرـفـضـهـ الشـعـرـ الـقـدـيمــ .ـ

إنَّ مظاهر هذا التحرر في الشعر الحر لم تجعله يتحرر من بعض ألوان الاستعمال  
اللغوي الخاصة بالشعر ، والتي سماها الأسلاف ضرورة شعرية ؛ وذلك لأن أساس  
الوزن قائم ، وإن تغير كم البيت لا كيفه .

## اختيار نص للتطبيق

لقد وقع الاختيار على ديوان صلاح عبد الصبور ليكون مادة اختبار فيها هذه المتغيرات التركيبية المتمثلة في الظواهر النحوية (والصرفية) التي جاءت مخالفة للنصوص المعيارية أو النمطية . وهناك أسباب محددة تجعل هذا الاختيار اختياراً مقصوداً لذاته . ومن هذه الأسباب أن المادة المدرستة ينبغي أن تتوافر فيها صفتان ضروريتان : إحداهما أن تكون هذه المادة كافية في ذاتها لقياس الظاهرة المدرستة واعطاء مؤشرات دالة في هذا المجال ، وهي هنا نتاج كامل لشاعر من شعراء الشعر الحر ، وقد تحققت في هذا النتاج هذه الصفة ، والأخرى أن تكون المادة المدرستة محدودة ، وهي صفة قد تكون مناقضة للصفة الأولى ولكنها ضرورية حتى لا يتسرّب الإحباط إلى نفس الباحث ، وحتى لا تتميّز الشخصيات ، وقد توافرت هذه الصفة أيضاً بتحديد شاعر واحد من شعراء الشعر الحر . وقد تعاونت هاتان الصفتان : الكفاية والمحدودية في ضبط الظواهر وأمكان تفسيرها في سياق واحد ، وهذه - في الوقت نفسه - دعوة إلى سلوك مثل هذا النهج حتى يتكون من دراسة عدد من الشعراء وصف صحيح للغة شعراء العصر .

ومن هذه الأسباب أن البدء بشعر صلاح عبد الصبور بدءاً بأوائل ظاهرة الشعر الحر ، فصلاح عبد الصبور يعد أحد رواد الشعر الحر في مصر ، وقد اقترن اسمه به ، فكلما ذكر الشعر الحر لدى المتخصصين وغيرهم من لهم بالشعر كلف واهتمام قفز إلى الذهن اسم صلاح عبد الصبور ضمن أسماء قليلة تعد على أصابع اليد الواحدة .

ومنها أن عطاءه توقف بوفاته في أغسطس سنة ١٩٨١م ، فأصبح كل ما أبدعه

بين أيدي الدارسين بعد أن طبع في حياة صاحبه أكثر من مرة ، ومن هنا يفترض أن هذا الشعر خرج للناس بالصورة التي يرتضيها له صاحبه .

ومنها أن صلاح عبد الصبور لم يكتب الشعر الحر عن عجز أو قصور عن امتلاك أدوات الشعر التقليدي ، بل إنه يكتبه عن موقف خاص ، وفهم لطبيعة الشعر . وفي ديوانه «الناس في بلادي» بعض القصائد التي اتخذت شكل القصيدة العمودية مع بعض التجديد<sup>(٢٨)</sup> الذي يتعلق بالقافية ، وقد كان لديه قلق فني خاص حوله من الشعر التقليدي إلى الشعر الحر<sup>(٢٩)</sup> . وهو فضلاً عن هذا شاعر مثقف يمتلك لغته ويجيد التعبير بها ، وهو من يؤمنون - مع مالارمي - بأن الشعر لا يكتب بالأفكار ولا بالصور العيانية كالأحلام ولكن بالكلمات<sup>(٣٠)</sup> ؛ ومن هنا تصبح الكلمات عنده رموزاً لكنه يستطيع وصف هذا العالم الجديد المفتوح فجأة - على حد تعبيره - ، ولذلك يرى أنَّ الشاعر لا يعبر عن الحياة ، بل إنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر منها صدقًا وجمالًا ، ولكنه لابد أن يخلق ؛ إذ إن وقوفه عند التعبير عنها يعدَّ قصوراً في رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه يعدَّ عاطفةً مرضية<sup>(٣١)</sup> . ومن هنا كان له تأثير كبير على غيره من الشعراء بعده حتى أصبح يمثل ما يمكن أن يسمى مدرسة صلاح عبد الصبور في الشعر الحر ، وأصبحت استعمالاته اللغوية ذات صدى عند غيره ، فدراسة شعره من هذه الناحية إذن دراسة لنمط مهم من أنماط الشعر الحر .

وقد قرأت الشعر الذي تضمنه «ديوان صلاح عبد الصبور»<sup>(٣٢)</sup> ، واحتمل على أكثر شعره ومسرحياته (ولم أدخل المسرحيات ضمن اختيار هذه الظواهر النحوية ، لأن المسرحيات - وإن كانت شعرًا - تخضع لمستوى آخر يحتاج لدراسة لغوية خاصة بها) ، واستخرجت ما فيه من ظواهر نحوية وصرفية كان يعد نظيرها في الشعر القديم ضرورة شعرية ، وأحصيت كلامها ، وحظي بعضها بتردد كبير ، ولم يحظ ببعضها الآخر بهذه النسبة الكبيرة من التردد وسوف أتناول كلامها على حدة .

ظاهرة جديدة :

و قبل أن أتناول هذه الظواهر المختلفة أود أن أشير إلى أن هناك ظاهرة توسيع فيها شعراء الشعر الحر ولم تكن موجودة في الشعر القديم ، وهي أن تبدأ القصيدة بحرف العطف : الواو . صحيح أن بعض القصائد القديمة كانت تبدأ بالواو ، ولكنها ليست الواو العاطفة ، بل واو رب . ولا تجتمع الواو مع رب ؛ لأن العرب جعلت الواو معاقبة لها ، وقائمة مقامها في هذا الموضع . وقد جاءت في أول الكلام فتقول في أول القصيدة :

وقاتم الأعماق ...

و كأنها معطوفة على كلام مقدر قام بالخاطر ، ونظيره قول زهير :

دَعْ ذَا وَعْدَ الْقَوْلِ فِي هَرَمٍ

ذكر بعضهم أن هذا هو أول القصيدة . وقال : لما كانت العرب تستطرد في الأكثر إلى المدح من التغزل ومن ذكر الديار والأطلال وغير ذلك قام بخاطره ما جرت العادة باستعماله فعطف عليه »<sup>(٤٣)</sup> .

وفي شعر صلاح عبد الصبور ثمانى قصائد تبدأ كل منها بالواو العاطفة »<sup>(٤٤)</sup> ، منها قصيدة «شنق زهران» التي تبدأ هكذا :

... وثوى في جبهة الأرض الضباء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

وقصيدة «أبي» التي تبدأ هكذا :

..... وأتى نعى أبي هذا الصباح

وقصيدة «انتظار الليل والنهار» التي تبدأ هكذا :

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا

مثل جدار خرب وانهار

وقصيدة «السلام» التي تبدأ بهذه البداية :

ويظل يسعل ، والحياة تموت في عينيه ، إنسان يموت .

إن حرف العطف في أول القصيدة أحياناً يشير إلى أن المعطوف عليه مضمر في النفس وأنه لم يقل ؛ لأنه إما أن يكون معروفاً من الحال المشاهدة ، وأماماً أن يكون مما لا يقال ولكنه يحس ويدرك . وهذا السلوك اللغوي يجعل «القصيدة» استمراً لأحداث متلاحقة متتابعة بعضها مُعَبِّر عنده بالقصيدة ، وبعضها مضمر لا يراد التعبير عنه ، وكأن القصيدة كلها تريد أن تقول إن ما خفي كان أعظم ، وإذا كان هذا ما يمكن أن يقال فما بال بالذى لم يُقل . وبداية كل قصيدة على هذا النحو تُفسَّر في إطار القصيدة نفسها . ففي قصيدة «شنق زهران» يقوم بدء القصيدة باللواو العاطفة بإشاعة جو من الكآبة والحزن والإحساس بشغل المصيبة ، فإذا كانت الأحداث التي لم تقل يعطف عليها «... وثوى في جبهة الأرض الضياء» وهي محنـة تليها محنـة أخرى هي «ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع . كل دهليز ذراع» فإن المحن التي لم تذكر كانت كلها محنـة تتوالى وتتجمع في وقت واحد قصير بالنسبة لهذا النوع من المصائب التي تستغرق زمنا طويلا عندما تجري على وفق السنن المألوفة . ومع أن القصيدة لم تذكر سوى محتين اثنين نجدها تقول بعدهما مباشرة :

منْ أذانِ الظهر حتى الليل ياللهِ ، في نصف نهار

كل هذى المحن الصماء في نصف نهار

مُذْ تَدَلِي رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعَ .

وعبارة «كل هذى المحن الصماء» - مع أنه لم يذكر سوى محتين - والاستغاثة ، (يالله) ، وتكرار «في نصف نهار» تشير إلى المحن الكبيرة التي لم تذكرها القصيدة ، بل ذكرت ما ترتب عليها «مُذْ تَدَلِي رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعَ» في هذا الوقت «من أذان الظهر حتى الليل» وهو وقت قصير في عمر الزمن يبدأ بالإعلان الوديع لصلة الظهر في هدوء وسكون وينتهي بانسال الليل وتخيم القيمة ، والظلم الكثيف .

وإذا أمكن تفسير ورود الواو العاطفة في أول قصيدة «شنق زهان» على هذا النحو، فإن ورودها في أول قصيدة «أبي» يتخد مسارا آخر، ويمكن تفسيره على نحو يتناسب وسياق القصيدة الدلالي . فالقصيدة تبدأ بالحدث الفاجع الذي تدفع به من مكانه في تسلسل الأحداث إلى الصدارة ، فكانه من تقديم المعطوف على المعطوف عليه ، والذي يقرأ القصيدة يجد أن البيت الأول يتكرر في آخر المقطع الأول من القصيدة ، ويستكمل مع ما يليه مرتين ، فيأتيان في وسط القصيدة مرة ، ثم تختتم بهما القصيدة في نهايتها ؛ ومن هنا ندرك أن تسلسل الأحداث في القصيدة تسلسل شعوري وليس تسلسلاً منطقياً زمنياً . وتأخذ هذه الجملة المكررة «وأتي نعي أبي هذا الصباح» مساحة من التركيز الدلالي بسبب تكرارها . والإتيان بها في صدر القصيدة مسبوقة بالواو العاطفة يجعل القارئ يشعر من أول لحظة أن هذا الحدث هو البؤرة الضوئية في القصيدة إذ تجتمع الأحداث كلها حوله ، وتأتي من منابع مختلفة لتصب فيه . إن المعطوف عليه هنا في هذه القصيدة ليس مضمراً ، ولكنه موجود في القصيدة ، غير أنّ وقع هذا الحدث المؤلم أربك ترتيب الأشياء ، فأتي المعطوف أولاً ثم توالت المعطوفات عليها :

وأتى نعى أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبلوه خاسعين

وبأقدامٍ تجرَّ الأحذية

وتدقُّ الأرضَ في وَقْعٍ مُنْفَرٍ

طرقوا الباب علينا

وأتى نعى أبي.

إن استخدام الأدوات اللغوية لا يكون عبثا ، فلا تأتي أداة من غير أن يكون لها مقابل دلالي تحتاج إليه القصيدة في بنائها . وليست دلالة كل منها واحدة في كل موقع ترد فيه ؛ لأن دلالة الاستخدام مرهونة بسياق الورود الذي يكتنفها ، فالظاهرة تكون واحدة ولكن دلالتها لا تكون واحدة أبداً في كل سياق . وعلى هذا يتجدد الاستعمال اللغوي بتتجدد أنواع السياق ، ويتحدد بها كذلك . وهذا شأن كل استعمال لغوي . إن دلالته مرهونة بسياقه . وهذا هو الذي يعطي اللغة حركتها وحيويتها وتجددها المستمر الدائم . ولذلك لا يمكن القول بأنّ بدء القصيدة بحرف العطف «الواو» ينتجه الدلالة نفسها في كل قصيدة تصطنع هذه الوسيلة ؛ لأن كل قصيدة تستخدم الأدوات اللغوية نفسها لتنتج بها دلالة متغيرة حسب السياق الذي تصطنعه .

وقصيدة «انتظار الليل والنهر» تبدأ بجملة مصدرة بالواو :

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

وهي أشبه بالتعليق على مشهد حدث أمام المخاطبين ورأوه رأى العين ، وتأتي هذه الجملة في بداية القصيدة كما لو كانت تعليقاً على هذا المشهد المعain ، وقد أسممت كلمة «هكذا» في إعطاء هذه الدلالة ، فكاف التشبيه واسم الإشارة متعاونان مع الواو في إتاج المعنى المقصود ، خاصة أنها تتكرر مرتين بعد ذلك ، فالمقطع الثاني في القصيدة يبدأ هكذا :

وهكذا مات المساء

ثم يحكى بعد هذا المفتتح كيف مات المساء ، كما حدث في المقطع الأول ، وتنتهي القصيدة بهذه النهاية نفسها بعد أن يجعل النهار والمساء مرادفين للحياة ويردها على نفسه :

وهكذا تنسى الحياة بي

أعيش في انتظار

هل لحظة مشرقة في ظلمات الليل

أو لحظة هادئة في غمرة النهار

فتعطى الإحساس بأن عمر الإنسان كله هباء لأن نهاره ميت ليست فيه لحظة هادئة ، وليله ميت ليست فيه لحظة مشرقة ، وقد قدم موت كل منهما في مشهد يبصره الجميع .

وأما قصيدة «السلام» فإنها تبدأ بالواو العاطفة وفعل مضارع فيه معنى الاستمرار هو «ويظل» :

ويظل يسعُّ والحياة تموت في عينيه إنسان يموت

وعلى محياه القسم سماحة الحزن الصمود

والبسمة البيضاء تهمر فوق خديه محبه

لك ، لي ، لمن داسوه في درب الزحام

ألقى السلام .

وهنا يشعر القارئ بأن القصيدة بدأت بعبارة كان موضعها في منتصفها ، ولكنها عجلت بهذا المفتاح لتعتمد عليه في الحديث عن هذا الإنسان الذي يموت والذى يظل يسعى ولا نسمع منه في القصيدة سوى سعاله ، وجملة أخرى ترد مجدها في وسط القصيدة :

وامتدت الأنفاس مجدها تراوغ أن تبوح بالانكسار

«إني انهزمت ، ولم أصب من وسعها إلا الجدار

والنور والسعادة من حولي ، وقافلة البيوت»

لكنه ألقى السلام

فهو يسعى ، ويغاليب الموت ، ويحشد من أجل الحياة ، ولم ينل من متعها سوى جدار ، وحوله النور ، والسعادة ، والبيوت المتداة كأنها قافلة في حركة دائبة لا تنتهي ، ويرغم هذا كله «ألقى السلام» ، وعلى حين تسعى الأقدام من حوله تلتمس الطريق إلى البيوت إذا أصابها الكلال والملالة فإنه يظل إلى جوار جداره يسعى ويموت وليس له من ملجاً سوى هذا الجدار الذي لم يصب من عرض الدنيا سواه ، وتعود القصيدة في آخرها لتنتهي بمثل ما بدأت به فتعطفنا هذه النهاية إلى مطلعها مرة أخرى وتجعلنا نشعر أنها دائرة محكمة ليس لها انفراج :

طال الكلام .. مضى المساء بحاجة ... طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة ، والنعاس إلى العيون

وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت

وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يوم

ويظل يسعل ، والحياة تجف في عينيه ، إنسان يوم .

إن الجملة التي بدأت بها القصيدة تظهر مرة أخرى في آخرها ، ولكنها هنا معطوفة على جملة قبلها هي «يظل إنسان يوم» فيوحى هذا الصنيع بأن الجملة الأولى معطوفة على جملة أخرى مماثلة للتي عطفت عليها شبيهتها ، لكنه حذف المعطوف عليه ويقى العاطف والمعطوف ليجعلنا نشارك فى إنتاج الدلالة بالتخيل والتعاطف .

### استعمالات أحادية الورود :

وهناك استعمالات مخالفة في شعر صلاح عبد الصبور ولكنها لم ترد مكررة ، بل جاء كل منها مرة واحدة ، ولذلك لم أفرد لكل منها عنواناً خاصاً بها ولكنني أشير إليها هنا مجموعة قبل تناول الظواهر التي تكررت أكثر من مرة .

من هذه الاستعمالات تحويل همزة القطع إلى همزة وصل حيث جاءت في

قصيدة «تأملات ليلية» وفي المقطع الثالث منها (ص ٤٥٣ من المجلد الثالث) :

يا أيتها الأممية الصيفية

ردى عنى أنسام النسيان

أو فاعطينى صندوقاً من كلمات

كى أخزن فيه بعض المقتنيات

ولست أميل إلى أن يفسر هذا الاستعمال بأنه خطأ من الشاعر؛ لأنه كان يوسعه

أن يقول :

أو أعطيني صندوقا من كلمات

ولأنه يستعمل هذا الفعل بصيغته السليمة في مواضع أخرى من شعره كما في

قوله (ص ٢٤٨) :

أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهاره

لقاء يوم واحد من البكاره

فلا يبقى إلا أنه استعمله قاصدا إليه ، إذ إنه أراد هذه الفاء التي تسمى فاء الفصيحة ؛ لأنها تفصح عن شرط مقدر ؛ لأنه يريد : أو (إذا لم يكن ذلك) فأعطيك صندوقا من كلمات . وفي سبيل إرادته هذه الفاء وصل همزة القطع في الفعل (أعطيك) وقد كشف بذلك عن التلهف على العطاء والرغبة الملحة في هذا النوع منه ، وخطف الكلمة باختزال بعض أصواتها دليل على ذلك .

وهذه الظاهرة كثيرة في الشعر القديم ، إذ وصلت همزة القطع في الاسم وفي الفعل ، ومن أمثلة ذلك في الفعل قول الراجز :

إنْ لَمْ أَقْاتِلْ فَالْبِسُونِي بُرْقُعاً

وَفَتحَاتِ فِي الْيَدِينِ أَرْبَعاً

يريد : فالبسوني<sup>(٤٥)</sup> .

ومن الاستعمالات التي لم ترد إلا مرة واحدة في شعر صلاح عبد الصبور عدم حذف حرف العلة من المضارع المعتل الآخر المجزوم ، وذلك في قوله في قصيدة «يا نجمي .. يانجمي الأوحد» (ص ٣٣٢) :

هل يضحك يا نجمي إنسان مقصوم الظهر

يانجمي

فلنتناجي ،

ولنتحسن ما أبقيت أيام الذل

والشاعر هنا على وعي بأن الفعل مجزوم ، بدليل أنه جزم الفعل التالي له بالأداة نفسها (لام الأمر) . ولعل إشباع الحركة هنا يشير إلى طول التناجي المأمول ، فمطلب الصوت إيحاء ببطل المأمور به . وهذه الظاهرة أكثر شيوعا في الشعر القديم وقد التمس لها النحويون كثيرا من أوجه التأويل . يقول السيرافي :

«من ذلك قوله :

أَلْمٌ يَأْتِيكُ وَالْأَنْبَاءُ تَنْسِمُ  
بِمَا لَاقَتْ لَبُونُ بَنْي زِيَادٍ

والوجه فيه ألم يأتِك ، فسقط للجزم الياء ، لأنها ساكنة في الرفع غير أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن يقول : يأتِك في حال الجزم ...

ومن هذا النحو قول عبد يغوث بن وقاص الحارثي :

وَتَضْحِكُّ مِنِي شِيخَةً عَبْشَمِيَّةً  
كَانْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيرًا يَانِيَا»<sup>(٤٦)</sup>

وقد صدر سيبويه البيت الأول من هذين البيتين بقوله : «كما أنشدنا من ثق بعربته» وعلق عليه قائلًا : «فجعله حين اضطر مجزوماً من الأصل»<sup>(٤٧)</sup> أي جعل جزمه بحذف الحركة لا بحذف الحرف .

ومن هذه الاستعمالات التي لم ترد سوى مرة واحدة في شعر صلاح عبد الصبور إسكان عين (مع) في قوله في قصيدة «الحلم والأغنية» (ص ٣٤٣) في رثاء عبد الناصر :

وَنَعِيشُ فِي أَيَامِنَا الْمُلَأِي بِصُوتِكَ مُنْشِدًا لِغَةَ رَخِيمَةٍ

كَيْ يُوقَظَ الْمُوْتَى مِنَ الْأَجْدَاثِ ،

يبعث من ركام العالم المدفون أطيااف انتصارات قديمه

لتعود للوادي ، وتبعث في ثرى مصر الجديدة والعظيمة

ونعيش مع أيامنا الملائى بيومك واسعاً كالأمنياتِ ،

وضيقاً بالصخر والشوك المدمى والرماد

أيامنا الملائى بأصداء انتصارك .

وهذه من الظواهر القدية في الشعر ، يقول سيبويه : «وسألت الخليل عن معكم  
ومعَ ، لأى شئ نصبتها ؟ فقال : لأنها استعملت غير مضافة اسمًا كجميع ، ووقيت  
نكرة ، وذلك قوله : جاءا معاً ، وذهبَا معاً ، وقد ذهب معه ، ومنْ معه ، صارت ظرفاً ،  
فجعلوها بمنزلة : أمام وقدام . قال الشاعر فجعلها كهلى حين اضطر وهو الراعي :

وِرِيشِيْ مِنْكُمْ وَهَوَىْ مَغْكُمْ      وَإِنْ كَانَتْ زِيَارَتَكُمْ لِمَامَا»<sup>(٤٤)</sup>

ويقول ابن يعيش : «أما (مع) فهو ظرف من ظروف الأمكانة ومعناه المصاحبة  
والذى يدل على أنه اسم إذا أفرد دون فيقال : جاءا معاً وأقبلَا معاً ، وربما دخلوا عليه  
حرف الجر ، قالوا : جئت من معه أي من عنده ، ولو كانت أدلة لكان ساكنة الآخر  
على حد هلْ وقدْ وبِلْ إذ لا علة توجب الفتح ، وربما ذهب بها مذهب الحرف فسكن  
آخرها . قال الشاعر :

فِرِيشِيْ مِنْكُمْ وَهَوَىْ مَغْكُمْ      وَإِنْ كَانَتْ زِيَارَتَكُمْ لِمَامَا

لما اعتقاد فيه الحرفية سكتها ، والقياس فيها أن تكون مبنية لف्रط إيهامها كلذنْ  
وحيثُ وإنما أعربت ونصبت على الظرفية لأنهم تصرفوا فيها على حد تصرفهم في عند  
فيقولون معى مال أي هو فى ملكى وإن كان غائبًا كما يقال : عندي مال»<sup>(٤٥)</sup> .

ومهما يكن ؛ فإن هناك استعمالين في الشعر لهذه الكلمة ، وكلاهما مقبول في  
الاستعمال مأнос ، ومع ذلك فإن الشاعر الحر لم يتسع في هذا الاستعمال

وظل محصوراً في دائرة ضيقة كما رأينا . واستعمالها ساكنة العين في قصيدة صلاح عبد الصبور يكشف حميمية العلاقة بين المتكلمين وتلك الأيام التي كانت ملائى بصوت المرئى العظيم ، وكأن إسكان العين في «مع» يوحى بالتقريب والمعانقة .

ومن الاستعمالات التي لم ترد سوى مرة واحدة في شعر صلاح عبد الصبور إسكان ميم (لم) الاستفهامية وهو استعمال قديم منخصوص بالشعر ، يقول ابن هشام : «ويجب حذف ألف ما الاستفهامية إذا جرّت ، وإبقاء الفتحة دليلاً عليها نحو فيم ، والام ، وعلام ، ويم ، وقال :

فَتِلْكَ وَلَاهُ السُّوءِ قَدْ طَالَ مُكْثُهُمْ

وربما تبعـتـ الفتحـةـ الـأـلـفـ فـيـ الحـذـفـ وـهـوـ مـنـ خـصـوصـ بـالـشـعـرـ كـقـوـلـهـ :

يـاـ أـبـاـ الأـسـودـ لـمـ خـلـفـتـنـىـ  
لـهـمـومـ طـارـقـاتـ وـذـكـرـ (٤٠)

ولم ترد هذه الظاهرة في ديوان صلاح عبد الصبور إلا في قوله في قصيدة «طفل» (ص ٣٣٦) :

وـسـأـلـتـنـىـ :ـ مـاـ الـوقـتـ ،ـ هـلـ دـلـفـ الـمسـاءـ ؟ـ

- أـتـذـهـبـنـ ؟ـ

وـلـمـ نـطـيلـ عـذـابـهـ حـتـىـ الصـبـاحـ

لـنـ يـرـجـعـ الصـبـحـ الـحـيـاةـ إـلـيـهـ ،ـ

مـاـ جـذـوـيـ الصـبـاحـ ؟ـ

والأسطر الثلاثة الأولى من هذا النص بيت واحد ، ولا يستقيم الوزن إلا بإسكان ميم (لم) وهو استعمال قديم ، ولكن الشاعر لم يتسع فيه كما توسع في غيره .

وسياق القصيدة يوحى بتفسخ العلاقة وانتهاها ، وهنا يكون استبدال السكون بالحركة موحيًا بالاقتضاب في الكلام مع هذه التي لا تأبه لموت ما كان بينهما ، ولا تهتم إلا بالرغبة في الانصراف ، فالكلام إذن لم يعد مجديا .

ومن الاستعمالات التي لم ترد سوى مرة واحدة في شعر صلاح عبد الصبور عدم تأثير العدد للمعدود المذكر ، حيث يقول في قصيدة «تكرارية» (الإبحار في الذاكرة ص ٧٢) :

مدينة كهذه المدينة الغربية

تكاثرت على مدى الزَّمان ، كررت أيامها

وخرَّنتْ في لحمها وجلدتها المكرَّرين

تسع ملايينِ من المكرَّرين .

ففي قوله «تسع ملايين» مخالفتان ، الأولى هي عدم تأثير العدد للمعدود المذكر ، والأخرى هي تنوين الكلمة «ملايين» وحقها منع التنوين لأنها ممنوعة من الصرف ، ومع أن الوزن يمكن أن يستقيم مع عدم تنوينها إلا أنها نلاحظ أنه قد حرص على وضع علامة التنوين فيها ضمن الكلمات المضبوطة في القصيدة .

وهذه المخالفة المزدوجة تأتي في سياق يفيد التكرار والرتابة والإحساس بذلك ، ولعل هذه المخالفة قصد بها كسر هذه الرتابة المملة والخروج عليها ، ولذلك جاء بعدها مباشرة :

تمرد بعض المدن على التكرار .

فالتمرد على النظام التركيبى هنا كان ممهدا للإشارة إلى تمرد بعض هذه المدن التي تعيش ساماً يكرر نفسه :

حتى سأم التكرار يكرر نفسه .

## معالجة نحوية دلالية

### للظواهر نحوية والصرفية المخالفة

سوف أتبع الظواهر نحوية والصرفية « الانحرافية » في شعر صلاح عبد الصبور ظاهرة بعد أخرى . ولا يعني ترتيبها على النحو الذي وردت به شيئاً إلا مجرد جمعها معاً . ويلاحظ أنتى أطلقت عليها في العنوان « ظواهر نحوية » مع أن فيها ظواهر صرفية ، بل إن الظواهر الصرفية أكثر من الظواهر نحوية لظهور أثر البنية الصرفية في وزن الشعر أكثر من البنية نحوية ، لأنى أتعامل هنا مع مصطلح « النحو » بمفهومه الواسع الذي يشمل « قواعد » اللغة ، سواء أكانت قواعد خاصة ببنية الكلمة معجمياً أو صرفيًا أم كانت قواعد خاصة ببنية الجملة من حيث التركيب وعلاقة الكلمات بعضها البعض وتأثير بعضها في الآخر .

ولم أفصل الظواهر نحوية عن الظواهر الصرفية ، لأن المهم هنا هو معالجة كل ظاهرة على حدة سواء كانت صرفية أم نحوية ، بل المهم هو علاج كل حالة في سياقها ، لأن الكلمة - كما يقول أصحاب النظرية السياقية - لا معنى لها خارج سياقها الذي تظهر فيه ، وإنما يتحدد معناها بسياقها ، وتتجدر الإشارة إلى أن عبد القاهر الجرجاني ألح على هذه الفكرة كثيراً في كتابه ( دلائل الإعجاز ) ، وحاول التدليل عليها بعرض أمثلة مختلفة ومناقشتها .

## الوقف على الاسم المنصوب المتنون بالسكون

الظاهرة الأولى : هي الوقف على المتنون المنصوب بالسكون وبدون قلب التنوين ألفا .

وهذه الظاهرة تكثر في شعر صلاح عبد الصبور ، وقد وردت في شعره أربعاً وعشرين مرة <sup>(٥١)</sup> .

وتحذف التنوين وإسكان الحرف الأخير من الاسم المتنون المنصوب لهجة عربية قديمة تنسب إلى ربيعة <sup>(٥٢)</sup> ، فهى لم تكن من خصائص اللغة المشتركة ولم يستشهد لها النحويون إلا من الشعر ، ولذلك عدتها بعض النحويين من ضرورة الشعر ، إذ لجوء الشاعر إلى ما ليس من لهجته أو لجوئه إلى استعمال لغوى خاص يخالف العرف العام كان يعد من الضرورة عند القدماء ، وقد توسع في هذا الاستعمال الشعراء المعاصرون .

والوقف على المتنون المنصوب بالسكون لا يكون إلا في آخر البيت ، وأخر البيت هو محظ القافية . وقد تحرر الشعر الحر من الالتزام بالقافية ، ومع ذلك نجد الوقف على المتنون المنصوب يخدم عدة أغراض تتعلق بالقافية ، يلجأ إليه من أجل تواافق القوافي ، كما يقول في قصيدة «أحلام الفارس القديم» (ص ٢٤٦) :

قد كنتُ فيما فات من أيام  
يا فتنتني محارباً صليباً وفارساً هماماً  
من قبل أن تدوس في فؤادي الأقدام

فأثر توحد القافية فسكن كلمة (همام) حتى تتوافق مع ما قبلها وما بعدها فتعطى إحساساً بالندب على الزمن الغابر الذي كان فيه فارساً هماماً ومحارباً صلباً أما الآن فإنه لم يعد كما كان ، فاستسلم لوقع الأيام الريتيب الذي تمثله القافية التي يتلو بعضها بعضاً في رتابة ، وتشابهت أيامه كما تشابهت القوافي .

ويظهر الحرص على التقافية - مع قلتها - وأصحا في بعض المواقع إذ يستطيع الشاعر العدول عن الوقف بالسكون على المنون المنصوب ، ولكن يعمد إليه رغبة في توافق القوافي حيث يقول في قصيدة «مذكريات الصوفي بشر الحافي» (ص ٢٦٥) :

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظ فأنت تناجزني بالألفاظ

اللُّفْظ حَجَرٌ

اللُّفْظ مَنِيَّةٌ

إذا رَكِبْتَ كلاماً فوق كلامٍ

من بينهما استولدت كلامٌ

لرأيت الدنيا مولوداً بشعا

وتمنيت الموتُ

أرجوك الصمتَ ، الصمتَ !

فليس في هذه الأبيات قواف متوافقة سوى (فوق كلام) و (استولدت كلام) ، وهذه معيية في نظام الشعر القديم (إذ دخلها الإيطاء وهو تكرار الكلمة نفسها في القافية قبل مرور خمسة أبيات) وكان يسعه أن يكتبها على ما ينبغي لها «استولدت كلاماً» ، ولم يكن الوزن ليختل لو فعل ، ولكن الشاعر أثر توافق القوافي مع هذه المخالفة ، ربما ليوحى بأن كل أنماط الكلام المركب والمستولد واحدة وهي كلها

تؤدى إلى غاية واحدة : الموت ؛ ولذلك يهتف في نهاية هذا المقطع : «أرجوك .. الصمت .. الصمت !» لأن اللفظ منية .

وقد يستخدم الوقف على المنصوب المنون بالسكون حيث لا قافية تستدعيه مطلقا ، وحيث كان من الممكن له أن يتتجاوزه إلى تركيب آخر لا يكون معه مرتكبا لهذه المخالفة اللغوية ، يقول في قصيدة «سأقتلك» (ص ٩٥) :

الشمسُ فِي بَلَادِ الشَّمْسِ بِهُجَّةِ النَّظَرِ

وَفَوْقَ مَعْطَفِ السَّحَابِ يَدْرُجُ الْقَمَرِ

وَتَزَدَّهُ النَّجُومُ كَالْزَهْرِ

وَفِي بَلَادِ الشَّمْسِ تُورِقُ الْحَيَاةُ

سَنَابِلًا ذَهَبَ

وَالشَّمْسُ وَاللَّجَنِينُ فِي صَبَا الْأَصِيلِ يَنْسِجَانُ

مَطَارِفًا مَا حَازَهَا فِي وَهْمِهِ فَنَانُ .

فليس في هذا المقطع قافية بائية تتوافق مع (سنابلاً ذهب) وكان يسعه أن يقول (سنابل الذهب) وفي هذه الحالة كانت تتوافق من حيث الصيغة مع «النظر» و«القمر» و«الزهر» وتعفيه كذلك من صرف الممنوع من الصرف (سنابلا). ولكن التبعية بالطبع تختلف هنا دلاليًا عن الإضافة ؛ لأن الإضافة يجعل الحديث منصبا على الذهب وتجعله سنابل. أما التبعية فإنها تجعل الحديث منصبا على السنابل وتلونها بلون الذهب فتتوافق مع بلاد الشمس وإيراق الحياة في وقت واحد : (تورق الحياة + السنابل) ، (بلاد الشمس + ذهب) .

بل إننا نجد الشاعر يسبق بالوقوف على المنون المنصوب بالسكون ليبني عليه ذلك قافية مماثلة ، وهذا يعد من «التوافق التقدمي» بمعنى أن يُعد ما فيه مخالفة

أولاً ، وكأنه أصل ، ليأتي بعد ذلك بما هو أصل . يقول في قصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» (ص ١١٧) :

لَكُنْتَا حِينَ ضَحَّكَنَا أَمْسَاءً

رَنْتَ فِي ذِيلِ الضَّحَّكَاتِ

نِيرَاتِ بَكَاءٍ

وَاتَّكَلْتَ فِي عَيْنَيْ دُمِيعَاتِ

أَغْفَتَ رَمَنَا فِي اسْتِحْيَاءٍ .

فالملاحظ هنا <sup>(٥٣)</sup> أنه أعدَ أولاً (مساءً) لتوافق معها بعد ذلك (بكاءً) و (استحياءً) . وهذا يؤكد أن الشعر الحر برغم تحرره من الالتزام بالقافية يلجأ إلى بعض الانتهاكات اللغوية من أجل ما تبقى من قوافٍ قليلة في القصيدة ، ويؤكد من جانب آخر أن هذه الظواهر أصبحت استخداماً شعرياً مقبولاً فيه .

ولعلَ مما يؤكد أن هذه الاستخدامات من خصائص الشعر أيّاً ما كان وليس منكرة فيه أن هناك ظاهرة أخرى مضادة للوقوف على المنصب المنون بالسكون ، وهي الوقوف على المنصب المعرف بالأداة بإطلاق الحركة فيه - وهذا مما يخص الشعر - وقد يكون ذلك لتوافق قوافٍ أخرى ، أو لضبط الإيقاع الشعري فحسب .

ومن الأول قول صلاح عبد الصبور في قصيدة «استطراد أعتذر عنه» (ص ٢٧٩ ،

(٢٨٠) :

وَصَنَعْتَنِي يَا سَادَتِي مُغَنِي

مُعَانِقُ قِيَثَارَتِي

فُؤَادِيَ المطعونُ بِالسُّهَامِ الْخَمْسَةِ

صندوق سرى ،

خزنة المتع ، روضتى وقبرى

أزرع فيها جثى ، خلعتها فى زمنى المفقود

أدفنتها فى صدرى المفؤود

أزورها فى خلوة الوجد إذا داهمنى المساء

بدون أن أعد له

زادا من الحشيش والنساء

أكشف عنها الكفنا

أقيمها أنيمها ممدودة أطڑ عنها الوسنا

أنظر فى عيونها الماسية البكماء

ثم أولى هاربا للكأس والبكاء

والقصيدة كلها ليست فيها قافية النون المفتوحة المطلقة سوى<sup>(٤)</sup> (الكفنا -

الوسنا) ، وهما تمثلان «ضربيا» معاير للأضرب المستعملة فى القصيدة كذلك . وهذا التفرد فى الاستعمال اللغوى وفي التشكيل资料 يلفت إليهما الانتباه ويجعلهما متميزتين بما يجعلهما من مراكز التأثير فى هذه القصيدة .

ومن النوع الثانى - وهو ما يأتى لضبط الوزن - قوله فى قصيدة «مذرات رجل

مجهول» (ص ٢٩٩) :

يا هذا المفتون الداعى للبسات

تبشنى ماذا أفعل

فأنا أتوسلُ بك

هل أغمس عيني في قمر الليلٌ

أم أقتاتُ الأعشاب المرة والورقا

أم أفتح بابي للأشباحِ ،

وأدعوها ، وأطاعمها

وأقدمها للألواح الممددة حول خوانى .

فكلمة (الورقا) لا تجاويبها قافية أخرى قافية في القصيدة<sup>(٥٥)</sup> ، وتقف وحدها بهذا التفرد . ومن الملاحظ أن الوزن يقتضيها على هذا النحو الذي وردت به . وورودها على هذا النحو المتفرد يجعلها من الكلمات المفاتيح في هذا المقطع ، فالرجل المجهول في هذه القصيدة هو الشاعر ، وهو لا يملك سوى «الورق» الذي لا يستطيع أن يوفر له الطعام .

## صرف الاسم الممنوع من الصرف

الظاهرة الثانية : صرف الممنوع من الصرف ، وقد شاعت هذه الظاهرة في الشعر القديم ، وهي تشيع كذلك في الشعر الحر ، وقد وردت في شعر صلاح عبد الصبور إحدى وثلاثين مرة<sup>(٥٦)</sup> . ومما يلفت النظر أن أكثر ما شاع فيه صرف الممنوع من الصرف صيغة منتهى الجموع وبخاصة وزن (مفاعيل) فقد ورد مصروفاً إحدى عشرة مرة ، وأما وزن (مفاعيل) فقد ورد مصروفاً مرتين .

ويلى صيغة منتهى الجموع الوصف الذي على وزن الفعل ، فقد ورد مصروفاً ثمانى مرات ، ولم يخرج عن الألوان إلا كلمة (أشيب) ، وهي لها باللون علاقة ، وكلمة (أجرد) والصفات الباقية دارت حول ألوان الأبيض والأسود والأخضر ، ويلى ذلك كلمة (آخر) حيث وردت مصروفة ثلاثة مرات ، وكلمة (أشياء) حيث وردت مرتين ، وكلمة (آخر) مرة واحدة .

ويلاحظ أن كثيراً من الأسماء التي وردت مصروفة وكان حقها منع الصرف في شعر صلاح عبد الصبور تكتسب تنكيراً من خلال تنوينها ، ويمكن القول بأنه تنكير سياقى ، فعندما يقول (ص ٨٤) :

وَجَرَّ أَخْرَ صَلِيبَهُ وَوَجْهُهُ يَفُورُ بِالزَّبْدِ

أو عندما يقول (مجلد ٣ ص ٤٥٠) :

سَرِيتْ وَحْدَى فِي شَوارِعِ لِغَاتِهَا ، سِيمَاتِهَا عَمَاءْ

أَسْمَعْ أَصْدَاءَ خَطَائِيِّ ،

ترنَّ في النوافذ العميماء

أو عندما يقول (الإبحار في الذاكرة ص ٢٢)

هل عدت خبيئاً في بسمة حسناء من مانيلا

أو عندما يقول (مجلد ٣ ص ٤٨٦) :

والأشياء الملساء مجرد أشياء ملساء

أو عندما يقول :

وهذه الصمت البليد والنجم ثابتات

كأنها طحالبٌ ميتة ملقاه .

يحس القارئ أن تنكير كل كلمة من هذه الكلمات - برغم أنها نكرات أصلًا -

قد ازداد بسبب التنوين . والمبالغة في تنكير هذه الكلمات في سياقها يخدم الغرض  
الذى جاءت فيه هذه الكلمة أو تلك .

## منع الاسم المتصروف من الصرف

الظاهرة الثالثة : هي منع الاسم المتصروف من الصرف أو ترك صرف ما ينصرف . وهذه الظاهرة معاكسة للظاهرة السابقة ، وهي ظاهرة قد حدثت في الشعر القديم واختلف النحاة فيها ، فالبصرىون لم يجيزوا ذلك في الشعر ، ويتأولون الأبيات التي استدل بها الكوفيون على جوازه<sup>(٥٧)</sup> ؛ ولذلك نجد صدى هذه الظاهرة واهنا في الشعر الحر إذ لم ترد سوى مرتين فقط في شعر صلاح عبد الصبور ، مرة في قوله (ص ١٤٢) :

وأبو تمام الجد حزين لا يتزمن

والأخرى في قوله (ص ١٧٦) :

سنين طوال في بطن اللجاج وظلمة المنطق

إذا أمكن تفسير حذف التنوين في البيت الأول ( وأبو تمام الجد ... ) بأنه قد سوّغه التقاء الساكنين ، ولذلك يقول بعض النحوين : «إن حذف التنوين لالتقاء الساكنين جائز في الكلام وفي الشعر »<sup>(٥٨)</sup> ويرى لهذا أن حذف التنوين غير داخل في ضرورة الشعر ؛ فإن البيت الثاني ليس لحذف التنوين في كلمة (طوال) فيه مسوغ إلا الوزن فليس لكلمة «طوال» ما للأعلام ، فالأعلام المتصروفة قد تمنع من الصرف في الشعر قديماً وحديثاً ، وقد يكون من أسباب ذلك الخلط بين الأعلام المتصروفة والممنوعة من الصرف ، وقد يؤكد هذا ما يراه بعض المستشرقين من أن الأسماء المتصروفة كانت في مرحلة سابقة غير منونة والأسماء الممنوعة من الصرف كانت في

مرحلة سابقة مسكنة الأواخر ، ثم حدث تطور بأن نونت الأسماء التي لم تكن منونة ، وحركت دون توين الأسماء التي كانت مسكنة ، وهو فرض لم ثبت صحته بعد ولكنه قابل للتحقق .

أما كلمة «طوال» فليست علماً ، ولكن الشاعر استعملها هكذا ، ومع ذلك أرى أن يكون هناك تحرج عن وصف ما يأتي به الشاعر بالخطأ ، وخاصة إذا كان شاعراً متميزاً .

## تقدير الفتحة على المضارع الناقص

الظاهرة الرابعة : هي تقدير الفتحة على الفعل المضارع الناقص (الواوی واليائی) المنصوب . وقد استحسن بعض النحاة القدماء حذف الفتحة من الفعل الناقص ، ولم يستحسنوا ذلك في الفعل الصحيح الآخر . يقول ابن عصفور : وحذفها من آخر الفعل المعتل أحسن نحو قوله :

رَفِعْنَ وَأَنْزَلْنَ الْقَطِينَ الْمُولَدَا  
إذا شئت أن تلهو ببعض حديثها

وقول الآخر :

أَبِي اللَّهِ أَنْ أَسْمُو بِأَمٍّ وَلَا أَبِ  
فَمَا سُوَدْتَنِي عَامِرٌ عَنْ وِرَاثَةِ  
وَأَنْ يَغْرِيَنِي إِنْ كُسِيَ العَوَارِي  
وقول الآخر :

أَلَا ترى أنه قد حذف الفتحة من آخر «تلهو» و «أسمو» و «تنبو» تخفيفا وإجراء  
للنصب بجري الرفع<sup>(١٠)</sup> .

وقد ورد الفعل المضارع الناقص المنصوب الذي لم تظهر على آخره الفتحة في  
شعر صلاح عبد الصبور سبع عشرة مرة<sup>(١١)</sup> ، وكل هذه الأفعال معتلة الآخر ، بالواو  
(ثمانى مرات) وبالباء (تسع مرات) ولم يرد لديه الفعل المضارع الصحيح الآخر  
مسكنا وهو منصوب كما في الشعر القديم .

ولعل حذف الفتحة من الفعل المضارع المعتل الآخر أحسن من حذفها من الفعل الصحيح الآخر ، لما يؤدي إليه الحذف من المعتل الآخر إلى إشباع حركة ما قبل حرف العلة أى تتحول الواو والياء إلى حرف مدّ . ومدّ الصوت في الشعر يعطى تركيزاً للكلمة المشبعة ويلفت إليها الأسماع لمعنى فيها مراد (تلهم) (أسمو) ، وقد يفهم طول مدة اللهو ومدى الارتفاع من الحركة الطويلة في الفعلين ، وهذا إذا كان ما بعد حرف المدّ حرفاً متحركاً ، أما إذا كان ساكناً فإن حرف المدّ سيحذف في النطق مثل قوله :

فتنيبُ العين عن كرم عجافِ

ولعل حذف الواو من الفعل (فتنيب) بعد حذف الفتحة من آخره يناسب نبوء العين عن هؤلاء البنيات اللاتي يخشى عريهنَّ ، ويُوحى قصر الحركة هنا بقصر النظر إليهن نبُوا واستهجاناً .

وفي ضوء هذا قد يفسر ذهاب الفتحة وبقاء الفعل مشبعاً بحركة المدّ الطويلة في قول صلاح عبد الصبور (ص ٨١ ٨٢) :

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجائع أن يرسو على شط قريب

للجدول النابض أن يفضي إلى نهر رحيب

ولعل مما يقرب الإحساس بهذا المعنى ما يفعله المتعب أحياناً عندما يتحدث عن الراحة التي يحلم بها في نوم طويل فيقول : «الواحد عازز ينام» ويشبع الصوت في فتحة النون من الفعل (ينام) إيناساً بالحركة الطويلة وكأنها توحى بالاسترخاء وطول النوم المأمول .

وقد يمكن تفسير جميع الأفعال المضارعة التي كان حقها النصب فحذفت

منها الفتحة في شعر صلاح عبد الصبور بما يدور حول التركيز الصوتي عليها بإشباع الحركة فيها ، وقد جاءت كل الأفعال من هذا النوع إلا في موضعين جاء فيما الفعل واحداً وبعده حرف ساكن فاقتضى حذف حرف العلة ، وذلك في قوله (الإبحار في الذاكرة ص ٥٩) :

ما ذا تبغيني يارباه

هل تبغيني أن أدعوا الشر بِاسْمِه؟

هل تبغيني أن أدعوا الْقَهْرَ بِاسْمِه؟

إن التركيز هنا ليس على الفعل (أدعوه) بقدر ما هو على كلمة (اسمه) ولذلك عندما خولف النظام بحذف الفتحة من الفعل (أدعوه) حذفت معها الواو لملأقة الشبر والقهر دون تمهل ، وانصب التركيز على كلمة (اسمه) بقطع همزة الوصل فيها ، فبرزت فيها المخالفة ، ومررت الدعوة سريعاً لتظهر كلمة (اسمه) وهي محط الإنكار ، فهنا إذن مخالفتان ، ولكنهما وظفتا توظيفاً دلاليَا يخدم الغرض من النص الشعري في سياقه .

## قصر الممدود

الظاهرة الخامسة : هي قصر الممدود . وقصر الممدود قد حدث في الشعر القديم ، وقد اتفق البصريون والكوفيون على جوازه في الشعر ، ولم يخالف في ذلك أحد منهم إلا الكسائي الذي يجعل ذلك خاصاً بحالة النصب فحسب ، والفراء الذي لا يجوز أن يقصر من الممدود ما لا يجوز أن يجيء في بابه مقصوراً نحو حمراء وصفراء<sup>(٦١)</sup> ، ويقول ابن الأباري : إن ما ذهب إليه الفراء باطل .

والسبب الذي من أجله جوز النحاة القدماء قصر الممدود هو أن المقصور أصل والممدود فرع عليه ، فإذا قصر الشاعر الممدود فإنه بذلك يرده إلى أصله . ومن هنا نرى أنهم لم يحاولوا أن يفسروا قصر الممدود تفسيراً نصياً أى مرتبطاً بالمعنى ، ولكنه تفسير مقتول بالصنعة النحوية .

والشاعر الحديث عندما يقصر الاسم الممدود في شعره إنما يجري في ذلك على السنن القديم ، ولكنه في الوقت نفسه يكون ذا وظيفة نصية ، وعلينا أن نحاول تبيينها .

وقد جاء الاسم الممدود مقصوراً في شعر صلاح عبد الصبور ثمانية وعشرين مرة<sup>(٦٢)</sup> ، ودار هذا حول تسعة كلمات هي بحسب تكرارها «اللقاء» (ثمانى مرات) و«السماء» (خمس مرات) و«الدماء» و«المساء» كل منها (ثلاث مرات) و«البكاء» و«الهباء» (مرتين) وكل من «القضاء» و«ذماء» و«وراء» و«الظلماء» (مرة واحدة) .

وقد قام فصر المددود فى شعر صلاح عبد الصبور بوظائف مختلفة ، كل منها تختلف عن الأخرى باختلاف القصيدة ، وإن كان فى جميع الحالات يساعد على ضبط الوزن وتصحيح القافية ، فقد يكون ذا وظيفة إيقاعية ، كما يظهر فى قصيدة «مذكريات الصوفى بشر الحافى» (ص ٢٦٣) إذ تبدأ بهذه الأبيات القصيدة :

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

فقصر كلمة (القضاء) لتوافق مع (الرضا) فى هذا الإيقاع المتلاحق لكي يصل بسرعة إلى النتيجة «لم تنزل الأمطار» مع أنه قدم الطرف (حين) وما أضيف إليه لأهمية فقد الرضا بما يريد القضاء ، ويصبح هذا الكلام المقفى الموقع القصير أشبه بكلام الصوفية المرکز المكثف .

وفي القصيدة نفسها يقول :

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوبنا .. بكا

فقصرت كلمة «بكاء» لتؤدى الغرض نفسه من التقافية الموقعة المتلاحقة فى عبارة قصيرة مكثفة تتناسب مع توقيعات الصوفية .

وفي قصيدة «أقول لكم» يقول (ص ١٥٥)

قضى قضى

وعن ديارنا مضى

لو عاش كان سيدا

يحمى الحمى المسودا

لكنه اتفضا

ذات مساء مظلم وصعدا

أنفاسه وقضىضا

وانشرحت قارورة طلسمها ما رصدا

وعن سرير أمه وأخته صعدا

إلى السماء ركضا

وأنت يا أم تتوحين سدى

ونلاحظ في هذا المقطع قصر الأبيات التي تتوافق مع قصر عمر هذا المرثى  
الذى قضى ومضى سريعاً ولو عاش لكان سيداً ولكن رحل سريعاً من قبل أن تكتمل  
دورة حياته المأمولة . وفي هذا السياق تأتي كلمة «السماء» مقصورة :

وعن سرير أمه وأخته صعدا

إلى السماء ركضا

فهذا الصعود السريع الراکض أوصله إلى السماء في سرعة خاطفة ، ويصبح  
قصر كلمة «السماء» هنا موحيًا بقربها ودونها من مكان الصعود الذي كان ركضاً .

وفي القصيدة نفسها ترد كلمة «هَبَا» مقصورة ، وفي سياق يوحى كذلك بسرعة  
الذهاب والمضي فيؤوحى قصرها بالتلاؤم مع هذا الجو المتلاحم السريع ، يقول :

قضت قضت

وعن ديارنا مضتْ

— ٥ —

وبرعمت عليه وردة وسال شهدُ

وازدحم الوفد من الخطاب والأحباب في رحاب دارها

وحين طار نعيها استدارْ

خطابها وأهلها إلى الجدارْ

لينجروا من الصخور مرّكبا

يمخر بالوردي والشهد وبالصبا

من بعد أن صارت هبا

مربعات مستطيلات من الهبا .

إن قصر كلمة «هبا» و «الهبا» هنا يُوحى بأن هذه المرثية قد قضت سريعاً ومضت قبل أن تتحقق المأمول منها ، والبيت الذي جاءت فيه كلمة «هبا» وهو «من بعد أن صارت هبا» فيه سرعة خاطفة تتقابل مع البطء الذي أوحى به المد في «استدار» و «الجدار» في البيتين السابقين : «وحين طار نعيها استدارْ . خطابها وأهلها إلى الجدارْ . لينجروا من الصخور مرّكبا» وهذا البطء سببه الحزن الموجع الذي أحدثه فقد الخاطف .

وفي قصيدة «أغنية للقاهرة» (ص ١٩٧) تبدأ بكلمة «لقاء» مقصورة مضافة إلى ضمير المخاطبة وهي مدينة القاهرة :

لقاء يا مدینتى حجى ومبکايا

لقاء يا مدینتى أسايا

وقد سرر - ٢١ : «لقاء» في هذه القصيدة ست مرات ، ولم تستخدم إلا بهذه الصيغة المقصورة المضافة إلى ضمير

هذا السياق باللهفة على هذا اللقاء مع المدينة المحبيّة ، ولعلّ ما يؤكد ذلك مجئها خمس مرات مشفوعة بالنداء «يا مدینتى» ولم تأت بدون هذا النداء إلا مرة واحدة في قوله «لقاء كلما اغتربت عنك» ، فعندما وجد الاعتراب لم يوجد هذا النداء «يا مدینتى» .

وفي قصيدة «نام في سلام» (ص ٨٣) التي يرثى فيها أحد الشهداء يقول صلاح عبد الصبور :

وفي المدافن التي تتم في الحقول غيّوه

لم يبقَ من هذا الوسيم غير حفنةِ تراب

تُراب مصر

تعود كي ننام في حِضْنِ التراب

تُراب جَدُّنا وأهْلِنَا نَنَام

نَنَام في سلام

وكان في وجه السماء سحابة من الشفق

حرماء مثل دم

فأدت كلمة «السماء» مقصورة في هذا السياق ، فأوحىت باقتراب وجه السماء الحزين من الأرض ، وكأن سحابة الشفق الحمراء مثل الدم دموع السماء الحزينة التي تطوى للشهيد حتى تقترب من الأرض التي يشوى فيها جسده الشريف .

## مد المقصور

الظاهرة السادسة : مدّ القصور . وقد اختلف النحويون القدماء في هذه الظاهرة ؛ فعلى حين يجيزه الكوفيون في الشعر يمنعه البصريون . وحججة البصريين قائمة على أصول الصنعة النحوية ؛ لأنهم يرون أن مدّ المقصور ليس براد له إلى أصل ، فضلاً عن أنه تشقيق ، وقالوا عن الشواهد التي اعتمد عليها الكوفيون في إجازة مد المقصور في الشعر إنها أبيات غير معروفة وغير معروف قائلها ، ولا يجوز الاحتجاج بمثلها . وإذا كانت صحيحة فإن لها وجهاً آخر تحمل عليه<sup>(٦٣)</sup> . وقد وصف ابن هشام مسلك البصريين هذا بأنه تعسّف . وقد ورد في الشعر القديم مدّ المقصور ، وهناك شواهد تداولها كتب الصرف والضرائر ، من ذلك ما «أنشدَه ابن الأعرابي :

يا حسنها في الرضا والغضب

فمد الرضا وهو مقصور ، وليس بمصدر راضي ، نحو رامي رماء كما ذهب إليه بعضهم ، لأن قرنه بالغضب فدل ذلك على أنه أراد الرضا الذي هو ضد الغضب ، ولو كان يعني المراضاة ، لقرن به ضده وهو المغاضبة .. وقول الآخر :

فلا فقر يدوم ولا غنى  
سيغنيني الذي أغناك عنى

فمد الغنى ، والمعنى ضد الفقر ، مقصور . وليس المراد به مصدر غانيته أي فاخرته بالغنى عنه ، لأن قرنه بالفقر فدل ذلك على أنه يريد السعة في المال لا المفارقة بالغنى عنه<sup>(٦٤)</sup> .

ولم يرد مدّ المقصور في شعر صلاح عبد الصبور سوى مرتين ، إحداهما في قصيدة «تأملات ليلية» (المجلد الثالث ص ٤٥٠) إذ يقول في مقطعها الأول :

أبحرت وحدي في عيون الناس والأفكار والمدن

وتهت وحدي في صحاري الوجد والظنوں

غفوت وحدي مُشرَعَ القبضة مشدود البدن

على أرائك السعف

طارق نصف الليل في فنادق المشردين

أو في حوانيت الجنون

سريت وحدي في شوارع لغاتها ، سماتها عماء

أسمع أصداء خطای

ترن في النوافذ العمیاء<sup>(٦٦)</sup>

فقد مدّ الكلمة (عمى) وجعلها (عماء) ولو أتى بها مقصورة على أصلها فقال :

سريت وحدي في شوارع لغاتها سماتها عمى

لما انكسر الوزن ، وهذا ما يدفع إلى النظر إليها على أنها مقصودة بهذه الصيغة

وأنها تخدم معنى تريده القصيدة في سياقها المقصود ، فهذه «الوحدة» التي تؤكدها

القصيدة «أبحرت وحدي - وتهت وحدي - غفوت وحدي - سرت وحدي» لا تجد

هداية في صحاري الوجد والظنوں وحوانيت الجنون ، فهو لا يجد من يرشده ولا يسمع

إلا أصداء خطاه التائهة ، والنوافذ كلها مغلقة عمیاء ، أى أنه في عمی ممتد متصل

ولذلك جاء مدّ الكلمة (عمى) وتحولها إلى «عماء» متساوياً مع هذه الضلالـة الممتدة

الكتيبة الموحشة .

والأخرى وردت في قصيدة «الحزن» (ص ٣٦) يقول:

والحزن يولد في المساء لأنه حزن خمير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صمود

والصمت لا يعني الرضا بـأن أمنية تموت

وبـأن أياماً تفوت

وبـأن مرفقنا وهن

وبـأن ريشا من عفن

مس الحياة فأصبحتْ وجميع ما فيها مقيد

ومدَّ كلمة (الرضا) هنا وتحولها إلى (الرضا) يعكس احتجاجاً قوياً على من يرى ذلك ، فهو يركز عليها ليرفضها ويحمل الآخرين على رفضها ، والسياق الذي وردت فيه يؤكد هذا ويؤمن إليه .

## تخفيف المشدّد

الظاهرة السابعة : تخفيف المشدّد ، وقد يكون تخفيف المشدّد في القوافي أو في غير القوافي . وهذه الظاهرة بشقيها قد وردت في الشعر القديم ، فمن تخفيف المشدّد في القوافي (قول امرىء القيس :

لَا وأبيك ابنة العاشر لا يدعى القوم أَفْرِ

وقوله في هذه القصيدة :

إذا ركبوا الخيل واستلاموا تحرقت الأرض واليوم قُرْ

يريد: أَفْرَ وَقَرْ . وهو كثير قد جاء في عدة أبيات من هذه القصيدة . وإنما خفت ليستوى له بذلك الوزن وتطابقُ أبيات القصيدة . ألا ترى أنه لو شدّد «أَفْرَ» لكان آخر أجزاءه على «فعول» من الضرب الثاني من المتقارب ، وهو يقول بعد هذا :

تميم بن مرّ وأشياعها وكندة حولى جمِيعاً صَبَرْ

وآخر جزء من هذا البيت «فعَلْ» وهو من الضرب الثالث من المتقارب وليس بالجائز له أن يأتي في قصيدة واحدة بأبيات من ضربين ، فخفف لتكون الأبيات كلها من ضرب واحد<sup>(٦٧)</sup> .

وقد جاء تخفيف المشدّد في شعر صلاح عبد الصبور في القافية ثلاثة مرات ، أولاهما في قصيدة «أغنية من فيينا» حيث يقول (ص ٢١٣) :

النبض نبض وثنى

والروح روح صوفى سليم البدنِ

و واضح هنا أن تخفيف «وثنى» يخدم توافق القافية في «البدن» مع أن البيت الثاني به خلل عروضي يستقيم بحذف الكلمة (روح) الثانية . والثانية : في قوله من قصيدة «زيارة الموتى» (ص ٣٦) :

مرت أيام موتانا مرّت أعوامْ

يا شمس الحاضرة العجرداء الصلدة

يا قاسية القلب الناري

لم أنضجت الأيام ذرائبنا بلهيبك

حتى صرنا أحطاباً محترقات

و تخفيف الحرف المشدد في «الناري» في هذا البيت يخدم توافق قافية مرّت من قبل في قوله :

لكن لَقَمْ من تذكاري

حتى نلقاكم في ليل آتٍ

و قد كان التشديد أوفق لهذا السياق ، ولكن الكلمة ذات الحرف المشدد قد خففت حيث كان من المتوقع التشديد المتفاوت مع السياق والصحة اللغوية ، فأصبح هذا من إخلال التوقع الذي قد يؤدي الغاية المقصودة أكثر من غيره لما فيه من لفت الانتباه إلى هذه المخالفة . ولكن المرة الثالثة أوحى فيها التخفيف بالسلاسة والنعومة وهو ما يناسب السياق ، فقصيدة «أغنية ولاء» تبدأ بقوله (ص ١٠١) :

صنعت لك

عرشا من الحرير مَخْمَلِي

نجرته من صندلٍ

وقد أثر عدم نصب (مخمل) حرصا على التوافق مع (صندل).

وأما تخفيف المشدد في غير القافية فقد ورد كذلك في الشعر القديم ، يقول عنه ابن عصفور : « وقد يخففون المشدد في غير القوافي إلا أن ذلك قليل ، ومنه قول ابن رواحة الأنباري :

فسرنا إليهم كافية في حالهم  
يريد : كافية . وقول الآخر :

جزى الله الدواب جراء سوء  
وقول الآخر ، أنسدبه القتبني :

فياليت اللحى كانت حشيشا  
يريد : دواب ، وقول ابن قيس الرقيات :

بكى بعينك واكف قطر  
يريد : ابن الحواري (٢٧) .

وقد ورد في شعر صلاح عبد الصبور أربع مرات (٢٨) ، الأولى في قصيدة « مذكريات رجل مجهول » حيث يقول :

الأرض بغى طامث  
دمها يجمد في فخذيها السوداويين  
لا يظهرها حمل أو غسل  
من ضاجعها ملعون

الأبنية المرصوصة في وجه المارين سجون

سجانوها الحيطان وقرب الإنسان من الإنسان

سجناً أبدياً يا مسجون

ولست أدرى كيف كان ينطق الشاعر كلمة «المارين». هل كان يخفف الراء فلا يشددها ، أو يشددها مع تقصير حركة العيّم . وأيا ما كان الأمر فإن تخفيف المشدد فيها أو تقصير حركة العيّم فيها يؤدي الغاية من إقامة الوزن ، إذ لا يستقيم الوزن إلا بإحدى هاتين الوسائلتين ، ومع ذلك يعطى تخفيف المشدد في هذه الكلمة أو تقصير الحركة الطويلة فيها إيحاء بسرعة المرور أمام هذه الأبنية المرصوصة التي تنتصب سجونا ، وتقف الحوائط فيها سجانين ، ويكون قرب الإنسان من أخيه الإنسان أيضا سجانا على سجن أبدى ، وكل هذا يستدعي الفرار وعدم التريث والأناة ، ولذلك يعبر الناطق بهذه الكلمة بسرعة ويدرك أنها لم تأخذ ما تستحقه من تمكين الصوت فيكون هذا موحيا بأن المارين لا يتوقفون خوفا مما تمثله هذه الأبنية المرصوصة .

تكرر هذه الكلمة بصيغة المفرد في قصيدة «رؤيا» (ص ٣٤) حيث يقول :

كل صباح يفتح باب الكون الشرقي

وخرج منه الشمس الذهبية

وتذوب أعضائي ، ثم تجمدها

تلقي نوراً يكشف عريبي

تخلع عن عورتي النجمات

أتجمع فاراً ، أهوى من عليائي

يلقى بي في مخزن عاديات

كي أتأمل بعيون مرتبكة

من تحت الأرفف أقدام المارة في الطرق .

إن كلمة «المارة» هنا لابد أن تنطق بتخفيف التشديد في الراء لأن تقصير الحركة الطويلة في الميم سيؤدي إلى أن تلتبس بكلمة «المرأة» ، ومن هنا كان تخفيف تشديد الراء هو السبيل الوحيد لضبط الوزن . والسياق الذي ترد فيه هذه الكلمة يكشف أن المتكلّم يريد أن يملأ عينيه بروية المارة ولكن عينيه مرتبتان ، والتأمل يحتاج إلى أنّة ورويّة ، ولا تساعده الأقدام العابرة ولا العيون المرتبتة على هذا التأمل ، فكما أن العيون مرتبتان نجد أقدام المارة تمر خططاً في الطرق وقد يوحى تخفيف المشدد فيها بشيء من هذا في هذا السياق .

وفي قصيدة «الحلم والأغنية» : مرثية لعبد الناصر يقول صلاح عبد الصبور :

ونعيش في أيامنا الملائى بصورتك التي عاشت على أهداينا عشرين عاما

تلقاك شاباً في رداء الحرب تنفح في التغير

كى توظف الأسلاء تجمع شمل مصر المسترقة

كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً ..

فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى إثر مزقه

حتى نهضت ، نهضت ، أقيمتا التابوت في لهب السعير

وعدتما في خير رفقه

تلقاك كهلاً أشيب الفودين في عمر النبوه

تعلى مواثيق الأخره .

في هذا السياق الذي يشير إلى قصر حياة عبد الناصر الحالفة ، وعبوره من الشباب إلى الكهولة وشيب الفودين بسرعة تأتي كلمة «شاباً» التي يستدعي الوزن ألا

تشدد فيها البناء حتى يستقيم ، وقد يوحى هذا بقصر فترة الشباب الذى امتلاه بالعمل والكافح وجمع أسلاء مصر الممزقة مما يوحى بأسطورة إيزيس وأوزوريس حتى مضى هذا الشباب وصار كهلاً أشيب الفودين ، ثم مضت حياته كلها عن دنيا الأحياء .

وقد جاءت كلمة «الضالّة» مخففة اللام - كما يقتضي الوزن - في قصيدة «حوار» حيث يقول المتكلم جواباً عن سؤال: «أنت من سكان هذه المدينة»:

وصلتها في وسط الصيف بيوتها التلال

## موصدة لتنقى الأغراض والستحونه

وصوتها تحت سياط الشمس والرمال

یعنی

پیش

پیش

تخطيطه مسامع الأرصاد والرجال

تسمعه كلابها الضالة ، محترضوها

بعض المجانين بها

والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد والصدأ

على تخوم رملها في ساعة الزوال.

فهذه المدينة التي ترفض الأغرب يئن صوتها تحت سياط الشمس فلا يسمع  
أينها إلا أربع فتات : الكلاب الضالة ، والذين يحتضرون فيها ، وبعض المجانين ،  
والشاعر الذي رمت به سفينة الحديد والصدأ في ساعة الزوال على تخوم رملها ، وهى  
كلها فتات منبوذة لا شأن لها في نظر أهل هذه المدينة الغربية ، وتأتي الكلاب الضالة  
أول، هـ - الفتات الأربع ، والكلاب معروفة باللوفاء ، وقد وصفت بأنها ضالة ، وهذا  
الوصف يكشف عن عدم الاهتمام بها برغم وفائها ، وتأتي كلمة «الضالة» من حرف اللام  
مخالفة لطريقة استعمالها الصحيحة لتكشف هوان شأنها في نظر هذه المدينة الغربية .

## تشديد غير المشدد

الظاهرة الثامنة : هي تشديد ما ليس مشدداً ، وهي ظاهرة معاكسة لتخفيف المشدد . ولم يرد من هذه الظاهرة في شعر صلاح عبد الصبور إلا تشديد ميم كلمة (دم) مرة واحدة وتشديد الخاء من كلمة (الدخان) أربع مرات <sup>(٧٠)</sup> .

أما كلمة «دم» فيبدو أن تشديد الميم منها لهجة قديمة مثل تشديد خاء أخ وباء أب «ذكر الأزهرى أن تشديد خاء أخ وباء أب لغة ، قال : وكذا تشديد نون هن ، قال سحيم :

ألا ليت شعري هل أبىتن ليلة وَهَنْيَ جَازِ بَيْنَ لَهْزَمْتَى هِنْدِ

وتشديد ميم دم عوضاً من لامه المحذوفة ، فإن أصله : دَمَى ، قال :

والدَّمَ يَجْرِي بَيْنَهُمْ كَالْجَدُولِ

وقال

أهان دَمْكَ فَرْغَا بَعْدَ عَزْتَهِ  
يَا عَمْرُو بَغْيِكَ إِصْرَارًا عَلَى الْحَسْدِ  
وَسَعْدُ مُرْدِيكَ مَوْفُورٌ عَلَى الْأَبْدِ <sup>(٧١)</sup>

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة «يا نجمي .. يانجمي الأوحد» (ص ٣٣٢) :

يَانْجَمِي يَانْجَمِي الْأَوْحَدِ

ما يَصْنَعْ قَزْمَانُ التَّقِيَا فِي ظَلِّ مَسَاءِ

مَنْهُوكِينِ

وعليين

نظرا في استحياء

عرف الأ أيام الممرورة

وأنين النفس المكسورة

وسعار الدم المذنب حين يحن إلى الدم».

والتشديد هنا في الكلمة (الدم) يعطيها تركيزا صوتيا أكثر ، وકأن الشاعر يريد أن يلفت إليها الأسماع بهذه المخالفة الاستعمالية على مستوى الفصحى ذات الأصل القديم على ما رأينا ، وفي الوقت نفسه لا يستقيم الوزن في بيت صلاح عبد الصبور إلا بتشديد الميم في الكلمة الدم كما في قول القائل «أهان دمك فرغًا...» على عكس ما في قول الآخر :

والدم يجري بينهم كالجدول

فإنه يمكن أن تكون العيّم غير مشددة ويستقيم الوزن ، وهذا الأخير يؤكد أنه لهجة وليس مضطرا .

وأما الكلمة «الدخان» فإن صلاح عبد الصبور يستخدمها أحياناً بتشديد الخاء ، وأحياناً يستخدمها دون أن يشدد الخاء ، وقد استخدمها مشددة الخاء في أربعة مواضع ، الموضع الأول في قصيدة «السلام» يقول :

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متذمّبين كالله

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيد

طال الكلام مضى المساء لجاجة طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

وقد لاحظ القدماء أن التشديد يقتضى التكثير والبالغة وإن كان ذلك الذى لاحظه خاصاً بعين الفعل ، ونحن نلاحظ أن التشديد هنا يفيد البالغة والتكثير أيضاً ، إذ إن القارئ لهذه القصيدة يستشعر أن الكتب والأفكار مختلطة متداخلة كما يتداخل الدخان الكثيف وينتظر بعضه ببعض ، ولعل كثافة الدخان قد تفهم من تشديد الخاء في هذا السياق .

وإذا أوحى تشديد الخاء في لفظ الدخان هنا بالكثافة والاختلاط والتدخل فإنه في سياق آخر قد يوحى بالطول والامتداد ، وذلك حيث يقول في قصيدة «تأملات ليلية» :

يا أسفى

هربت مقتنياتي كالطير الهيمان

تذكاراتي ارتفعت نحو الأفاق الغيمية

حبلًا من دخان .

فالطير الهيمان ، والارتفاع نحو الأفاق الغيمية ، والجبل الدخاني هنا ، تساعد على صيغ الكلمة بصيغة دلالية مغايرة برغم اتفاق الظاهرة ، وفي السياق الأخير نفسه تأتي المرة الثالثة لاستخدام هذه الكلمة مشددة الخاء ولكنها تكتسب دلالة مختلفة قد تؤدي بالتأكيد على الاستطاله والامتداد .

وفي القصيدة نفسها يقول في المقطع الرابع منها :

الظلمة تهوى نحو الشرفة

في عربتها السوداء

صلصلة العجلات الوهمية

تردد في الأحياء

خدم الظلمة والأجراء

طافو من حول المركبة الدخانية

يلقون بذور الوجد الخضراء

فتجد أن «المركبة الدخانية» ترتبط بما سبقها في المقطع الثالث في «حبل من دخان» فتؤكد هذا الوهم المتصل الممتد الذي يجعل الظلمة تسقط في الشرفة وهي في عربتها السوداء ذات العجلات الوهمية التي تصلك صلصلة يسمع صداها في كل ناحية ومن حولها الخدم والأجراء يطوفون في حالة وجد . وندرك أن وصف المركبة بـ «الدخانية» يساعد على تأكيد أن هؤلاء الخدم والأجراء إنما يخدمون وهما سوف ينقشع طال به المقام أو قصر .

يستخدم صلاح عبد الصبور كلمة «دخان» مشددة الخاء مرة أخرى في قصيدة «رؤيا» (ص ٣٢٤) ، وسياق هذه القصيدة يوحى بالتفرد والوحشة والاغتراب والمعاناة الخاصة ، وفي المقطع الثاني منها يقول :

حين تدق الساعة دقتها الأولى

تبدأ رحلتي الليلية

أتخير ركنا من أركان الأرض السته

كى أنفذ منه غريبا مجهولاً

يتكشف وجهى ، وتسيل غضون جبينى

تماوج فيه عينان معدتان مساميرحتان

يتحول جسمى دخانا ونداؤه

ترقد أعضائي في ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطقة

وتأكلها الظلمة والأنداء لتنحل صفاء وهيولي .

واختيار ركن من أركان الأرض الستة للنفاذ منه حيث ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطقة يحتاج من الجسم الإنساني الثقيل أن يتحول إلى دخان ونداء حتى يستطيع النفاذ إلى نجوم الليل ، والجسم الإنساني مشدود إلى الأرض ، ولکى يرقى إلى السماوات لابد أن يصير مادة مشابهة لها ، وقد كانت السماء من قبل دخانا كما يشير القرآن الكريم ، ولذلك يتحول الجسم إلى «دخان» ، ولأنه لم يستطع التخلص تماما من مادته الثقيلة فإن تشديد الخاء في كلمة دخان يوحى بالثقل لأن التشديد ثقيل ، فهو دخان ولكنه ثقيل فيه شيء من كثافة المادة التي تحول دون الشفافية المطلقة ، ولذلك عطفت كلمة «ونداء» على كلمة «دخان» لتتوحى بشيء من هذه الكثافة ؛ فالدخان المندي مرحلة سابقة على مرحلة الصفاء والهيولي ، ولا بد أن تتصهر الأعضاء في ظل النجوم الوهاجة والمنطقة وتأكلها الظلمة والأنداء ، وهما عنصرا الكثافة في الدخان المندي ، فالظلمة تأكل الدخان ، والأنداء تأكل النداء حتى يصير صفاء خالصا وهيولي لا يمكن رؤيتها .

في هذا السياق تأتي كلمة «دخان» مشددة الخاء لتتوحى بشغل التشديد إلى شيء من ثقل المادة التي يراد تحويلها إلى صفاء مطلق فتعبر عن مرحلة من مراحل التحول بين المادة الحالمة ، والهيولي وهي المادة التي ليس لها شكل ولا صورة معينة قابلة للتشكيل والتصوير في شتى الصور ، حسب القدماء ..

إنَّ الشاعر يستخدم الكلمات عن قصد ، وليس استخدامه لها عشوائيا ، وقد يكون هذا القصد غير واع ، ولكن الرؤية الفنية لديه توجه استعماله للغة سواء من حيث المفردات أو من حيث التراكيب ، ولذلك عندما «ينحرف» بها عن استعمالها المأثور لابد أن نحمل ذلك على محمل الجد ونحاول تفسيرها التفسير الذي يتلاءم

وسياق النص . وبطبيعة الحال لابد أن يكون هذا الاستخدام الانحرافي متوافقا مع الوزن ، وهذا التوافق الوزني لا يصح أن يكون مدعاه للقول بأنه اضطر إلى ذلك وكفى .

وقد تكون هذه الدلالة المتولدة عن الانحراف بالصيغة عن مألف استعمالها غير مقصودة إذا تأكد لدينا أن الشاعر يستخدم هذه الكلمة بهذه الصيغة الانحرافية في كل شرة ترد فيها ، أما إذا كان يستخدمها أحيانا بصيغتها الأصلية وأخرى بصيغتها الانحرافية فإن هذا يدعو إلى محاولة تفسير ذلك . وفي شعر صلاح عبد الصبور استخدام لكلمة «الدخان» بدون أن تكون مشددة الخاء ، ومن ذلك مثلا قوله في

قصيدة «رحلة الليل» (ص ١٠) :

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوى الدخان أخطبوط .

وقوله في قصيدة «لوركا» (ص ٢٢٩) :

لوركا صدر عريان من زيد ودخان .

علم للشجعان

حيث لا يمكن تشديد الخاء في كلمة «دخان» في قصيدة «لوركا» . بل إن الانحراف بصيغة الكلمة يؤدى إلى جعل الصيغة الأصلية ذات دلالة خاصة عندما يستخدمها الشاعر في مقابل الصيغة الانحرافية . وهذا يقتضى دراسة مفردات الشاعر في ضوء استعمالها ، وفي ضوء سياقها في نصوصها .

إبدال الهمزة حرف مدد

في غير مواضع إبدالها

الظاهرة التاسعة : هي إبدال الهمزة حرف مد من جنس حركة ما قبلها في غير مواضع إبدالها .

وهذه الظاهرة شائعة في الشعر القديم ، ولعلها ترجع إلى اختلاف اللهجات العربية القديمة إذ كان الحجازيون يميلون إلى تخفيف الهمز ، وكان التميميون يحققون ، ولعل ما في اللهجات العامة المعاصرة ما يعد استمراً لذلك الاختلاف اللهجي القديم .

والذى يهمنى هنا هو أن ظاهرة التخفف من الهمزة قد وردت في شعر صلاح عبد الصبور إحدى عشرة مرة ، وقد اتفق أن كل المواضع التي ورد فيها كانت الهمزة في آخر الكلمة سواء أكان ذلك في الفعل أم في الاسم ، وقد حظى الفعل «واتكاً» بأربع مرات ، منها مرتان بصيغة المضارع ، ومرة واحدة بصيغة الماضي ومرة واحدة في اسم المكان (متكاً) من هذا الفعل . وحظيت مادة الظماً بثلاث مرات ، منها مرتان بصيغة المصدر (ظماً - الظماً) ومرة بصيغة اسم الفاعل (الظامن) . وجاء التخفيف في مادة (الدفء) مرتين وكلتاها بصيغة المضارع «تدفنى» و«تدفأ» . وهناك فعلن آخران كل منهما ورد بتخفيف الهمزة فيه مرة واحدة ، أولهما الفعل «ينطفئ» والأخر الفعل «يمتلئ» <sup>(٧٢)</sup> .

وقد قام تطلب جرس القافية بدور كبير في إحداث ظاهرة تخفيف الهمزة في شعر صلاح عبد الصبور ، ففي قصيدة «أغنية خضراء» يقول (ص ١٢٤)

كم من شفة حمراء الظل

سوداء القلب على غل

أو عين تبحث في روحى عن سرى

عن كنز غاف في صدرى

لتبعثره أخبارا

أو تحرقه نارا تتدفا

في شعلتها أيام باردة جوفا .

ولعلنا نلاحظ ثنائيات القافية في هذا المقطع «الظل - غل» و «سرى - صدرى» و «تتدفا - جوفا» ولم يقطع تتابع هذه الثنائيات إلا كلمة «أخبارا» إذ جاءت وسط هذه الثنائيات لتجابب مع قواف مماثلة قبلها . في هذا السياق النغمي الذي يحمل عنوان «أغنية خضراء» جاءت كلمة «تتدفا» مخففة الهمزة التي أبدلت ألفا لتصبح الفاء ممدودة فتكون مع «جوفا» ثنائية نغمية مع الثنائيات الأخرى فيناسب ذلك الجو الذي صنعته القصيدة ولا سيما إذا كانت القصيدة كلها عن مناجاة الشعر .

وفي قصيدة «أبو تمام» (ص ١٤٣) يقول مخاطبا أبا تمام :

يومك لا يسقينا فرحا

أو يسقيك رضا

التذكار ثقيل حين حملناه

ندما

والحسرة في وجهك بعد الأعوام .. الأعوام

صارت ألمًا

ولقاء الجد أبي تمام

عيد للأحزان المورقة الأكمام

عيد تعلات وكلام

عيد دِمَّا

تطلب سقياها فتجاب ظما .

وهذا المقطع نهاية القصيدة ، والبيتان الأخيران جاءت قافية كل منهما «دمًا - ظما» مخالفة للاستعمال المألوف ، ففضلاً عن تجاويفهما مع «ندما وألما» يحملان شحنة أخرى من الدلالة الإضافية المكتسبة من مخالفة الاستعمال ، فكأنه يقول للجد أبي تمام إن أيامنا اختلفت ، وإن أنفاسنا قصرت عن ملاحقة أيامكم المجيدة فقد تحول المد إلى جزر وانحسار فهو إذن تجاوب بالصوت مع المعنى . وسياق القصيدة كله يؤكد هذا المعنى الختامي الحزين ، وفي هاتين الكلمتين الختاميتين «دمًا - ظما» تبادل دال ، فقد قصرت كلمة «دماء» الممدودة وتحولت الهمزة في «ظما» إلى ألف فطالت حركة الميم فيها ، ولعل طول الحركة الناتج عن إبدال الهمزة يوحى بطول أمد الظما الذي تجاب به الدماء العربية الصارخة التي تطلب السقيا فلا يرد عليها إلا بظما آخر .

وعندما تحولت الهمزة إلى فتحة طويلة في كلمة «متكاها» في قصيدة «الحب» قامت بوظيفة مزدوجة كذلك إذ صنعت قافية تجاوبت مع نظيره لها وأوحت بدلاله إضافية في الوقت نفسه ساعد عليها جو القصيدة كله ، في هذا القصيدة يقول صلاح عبد الصبور :

وضعت العود ثم صنعت بالكلمات ألحانا

بريات كما في القلب

وقلت لها بأن الحبَّ ما يصنع بالإنسان إنساناً

وأنَّ الحبَّ ...

وهنا يغير إيقاع القصيدة فينتقل من تفعيلة الهزج (مفاعيلن) إلى تفعيلة الرمل (فاعلاتن) مع أن الجملة التحوية واحدة ليلفت الاهتمام إلى ما يقوله في هذا المقطع، ويأتي خبر «أنَّ» في قوله :

عندما يصبح إنسانٌ حقيقه

عندما يبحث في ظل العيون السود عن عين صديقة

ويراها

عندما يحلم بالبيت ، وبالدفء على مخدع نظره

ويواري خوفه في متكاها .

وتستمر الجمل الشعرية بادئة بـ (عندما ...) خمس مرات أخرى بعد المرات الثلاث السابقة ، وبدون أدوات عطف ، فكأن كلًا منها تعديل الأخرى وتوازيها وتتدخل معها ، ويسعى هذا الصنيع بالتدفق والاستغراق في توسيع معنى الحب كما يريد سياق القصيدة . ولو عدنا لكلمة «متكاها» في هذا السياق لوجدنا أن «متكا» أضيفت إلى الضمير «ها» الذي يعود على «نظرة» وتحقيق الهمزة ومد الحركة هنا يوحى بالعمق والغوص الآمن في مخدع هذه النظرة الحانية التي تؤمنه من خوف :

وتحقيق الهمزة من كلمة «الظامن» في قصيدة «أغنية للقاهرة» يقول صلاح عبد الصبور (١٩٨) :

حين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدینتى عرفت أنتى غلت

إلى الشوارع المسفلة

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

حضره أيامى

وأنَّ ما قدر لى يا جرحى النامى

لقاء كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى

فنجد أنَّ (الظامى) صنعت مع «أيامى» و «النامى» قافية موحدة وقد توحى الكسرة الطويلة في الميم الناتجة عن تحويل الهمزة إلى حرف مد من جنس حركة ما قبلها بطول ظمأ الروح وامتداده كذلك، وبعد هذا البيت يقول:

وأن يكون ما وهبْتِ أو قدَرْتِ للفؤاد من عذابْ

ينبُوَّ إلهامى.

وأما الكلمات الأخرى التي خفت فيها الهمزة بآيادٍ لها حرف مد من جنس حركة ما قبلها فلم تأت في القافية، ولكن جاءت في حشو البيت، وهي مقصودة على الهيئة التي وردت بها، ففي قول صلاح عبد الصبور (ص ١٠):

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورقْ

كان يمكن أن يكون بيتهن على هذا التحوُّ:

في آخر المساء

يملئ الوساد بالورقْ

وبذلك يتخلص - لو أراد - من تخفيف الهمزة في الفعل (يملئ).

ولكن هذا الصنيع يؤدى إلى جعل كلمة «المساء» في القافية، وهو لا يريد لها

كذلك؛ لأن الكلمة في القافية موقوف عليها فتكتسب بذلك تركيزاً صوتيًا بالوقف عليها، وهو لا يريد لها كل هذا التركيز الإضافي، ولذلك جعل الجملة كلها بيتاً واحداً، وأبدل الهمزة حرف مدّ فطالت حركة الميم، ولكن هذه الحركة حذفت لالتقاء الساكنين، فصار الفعل «يَمْتَلِئُ الْأَلْ» فكانه أبدل الهمزة من أجل تقصير النطق بالفعل «يَمْتَلِئُ»، فاكتسب بذلك ظللاً من الاستعمال العامي بدلالته الخاصة.

وإذا كان إبدال الهمزة حرف مدّ يؤدي إلى تقصير مدّ النطق بالفعل لدلالة خاصة في البيت السابق فإن هناك كلمات أخرى يؤدي إبدال الهمزة حرف مدّ فيها إلى الإشباع فتكتسب بإشباع الصوت واستطالته معنى إضافياً، لأن الأصوات - كما يقول ابن جنی - : «تابعة للمعاني فمتى قويت، قويت. ومتى ضعفت؟ ضعفت»<sup>(٧٣)</sup> وهذا المبدأ العام مع صدقه وصحته يتحقق بصورة مختلفة في كل سياق عن الآخر، فحين يقول صلاح عبد الصبور من قصيدة «الألفاظ» (ص ١٢٠) :

لكنْ هذى الألفاظ تهب هبوب الريح على وجهى

أنا تدفيني الألفاظ الحرّى

وتُفْقِقُنِي الألفاظ الباردة الرعناء

نجد أن اللفظ «تدفيني» - وقد أبدلت فيه الهمزة ياءً ممدودة - يوحى بالتلذذ بدبء الألفاظ الحرّى والاستمتاع به، وكذلك عندما يقول في قصيدة «أحلام الفارس القديم» (ص ٢٤٤) :

وحين يأفل الزمان يا حبيبي

يدركنا الأول

وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا

قد يوحى إبدال الهمزة ياءً ممدودة في الفعل «ينطفى» بطول أمد هذا الانطفاء

الذى يأتى مع أ Fowler الزمان، ويتكافأ هذا الانطفاء الطويل مع «غرامنا الطويل» فيتوazi الطول فى أمد الغرام مع طول أمد الانطفاء.

وهكذا يمكن تفسير كل حالة بما يتناسب مع سياقها، ومن هنا يصبح هذا الاستعمال مستجبياً مع السياق اللغوى فى حركة فاعلة ومفعولة، مؤثرة ومتأثرة، فىأخذ وعطاء متبادلين، بحيث إذا انطلق التفسير من السياق الكلى؛ أدى إلى هذا الاستعمال المخصوص، وإذا انطلاق من الاستعمال المخصوص ،أشهم فى صنع هذا السياق الكلى . فبين السياق والاستعمال - إذن - جدل حتى فعال لا يمكن إهماله.

## قطع همزة الوصل

الظاهرة العاشرة: هي قطع همزة الوصل في الدرج. وهذه الظاهرة قديمة في الشعر، «وأكثُر ما يكون أول النصف الثاني من البيت، قال حسان:

لتسْمَعُنَّ وشِيكًا فِي دِيَارِكُمْ أَللَّهُ أَكْبَرُ يَا ثَارَاتِ عُثْمَانَ

قطع الألف (بعض القدماء يسمى الهمزة ألفا) في قوله الله. وقال آخر:

وَلَا يَبَدِّرُ فِي الشَّتَاءِ وَلِيدَنَا الْقَدْرُ نَنْزَلُهَا بِغَيْرِ جَعَالٍ<sup>(٧٤)</sup>

ومن ذلك قول الآخر:

لَا نَسْبٌ إِلَيْنَا وَلَا خَلْلَةٌ إِلْسَعُ التَّخْرُقِ عَلَى الرَّاقِعِ

يقول السيرافي: «وإنما يكثر هذا في النصف الأخير؛ لأنهم كثيراً يسكنون على النصف الأول فيصيّر كأنه مبتدأ»<sup>(٧٥)</sup>. ويقول ابن عصفور: «وأكثُر ما يكون ذلك في أول النصف الثاني من البيت لتقدير الوقف على الأنصاف التي هي الصدور»<sup>(٧٦)</sup> على أن ذلك قد وقع في الحشو أيضاً، ومن ذلك قول قيس ابن الخطيم:

إِذَا جَازَ الْإِثْنَيْنِ سَرُّ فَإِنَّهُ يَنْشِرُ وَإِفْشَاءُ الْحَدِيثِ قَمِينُ

وقول جميل:

أَلَا لَا أَرَى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شَيْمَةً عَلَى حَدَّثَانِ الدَّهْرِ مِنِّي وَمِنْ جُمِلِ

ولما كان البيت في الشعر الحر ليس له شطران، على خلاف الشعر القديم<sup>(٧٧)</sup> فإن قطع همزة الوصل فيه لا يتحقق إلا في الحشو. وقد ورد قطع همزة الوصل في شعر صلاح عبد الصبور تسعة عشرة مرة<sup>(٧٨)</sup> منها سبع مرات تتعلق بكلمة (اسم) منكرة

مرتين، و مضافة إلى ضمير المفرد الغائب مرتين، وإلى «النبي» مرتين، وإلى ضمير المتكلمين مرة. ومنها ثمانى مرات تتعلق بهمزة أداة التعريف. ومنها مرة تتعلق بكلمة «امرأة» ومرتان بفعل أمر أولهما «اصمت» والأخر «اركب». ومرة واحدة في مصدر من الخامس.

وقد حاول بعض النحاة القدماء أن يفسر قطع الهمزة في أداة التعريف، ولكنه ليس تفسيراً يتعلق بورود الظاهرة في النص بطبيعة الحال، بل هو تفسير يتعلق بتفسير أكبر لظاهرة الضرورة، من وجهة نظرهم إلى الأصول التي يراجعها الشعراء، يقول السيرافي:

«وكان بعض النحويين يزعم أن الألف واللام للتعریف هما جميعاً بمنزلة قد، وأن الألف قد كان حكمها الألا تمحى في الكلام غير أنهم حذفوها لما كثرت استخفاضاً لا على أنها ألف وصل، وقاتل هذا ابن كيسان. واحتاج بقطعهم إياها في أوائل الأنصاف الأخيرة من الأبيات. ولا حجة له في هذا عندي، لأنهم قد يقطعون غير هذه الألف»<sup>(٣)</sup> ومهما يكن من أمر تفسير ابن كيسان الذي ضعفه السيرافي فإن استعمال الشاعر لما يراه النحويون أصلاً يحتاج نفسه إلى تفسير، إذ ما الذي يؤدي إلى ذلك في النص المعين؟

إن التفسير الأعم لقطع همزة الوصل أنها تحتاج إلى وقفه قبلها في النطق حتى يمكن نطقها، وإذا كانت هذه الوقفة في الشعر القديم ممكنة على آخر الشطر الأول من البيت مما يمهد لقطع الهمزة في أول النصف الثاني، فإن الشعر الحر - كما سلفت الإشارة - ليس في بيته شطران. ومع ذلك نجد أن قطع همزة الوصل فيه يحتاج إلى وقفه قبلها. وهذه الوقفة تعد «سكتة مسموعة»، فعلى حين يكون الكلام متصلة يأتي قطع الهمزة في صدرها إشارة صوتية إلى هذا، كما في قول صلاح عبد الصبور في قصيدة «الملك لك» (ص ٦٢):

وقالت لى الأرض «أَمْلَكْ لَكْ».

فهذه الجملة تعد من مفاتيح القصيدة، وقد اتخذتها القصيدة عنوانا لها، وتكررت في القصيدة ست مرات، ويرشع قطع همزة الوصل في الكلمة «أَمْلَكْ» أن هذه الجملة مقول القول في «وقالت لى الأرض» فهي محكية بالقول، فحكيت كما قيلت، ولذلك وضعت بين علامتي تنصيص ، ووردت هذه الجملة نفسها خاتما للقصيدة مقطوعة الهمزة في الكلمة «أَمْلَكْ»:

وأَفْرَحْ يَا فِتْنَتِي بِالْحَيَاةِ، وَبِالْأَرْضِ، بِالْمَلْكِ «أَمْلَكْ لَكْ».

وقد قطعت همزة الوصل في هذه القصيدة نفسها خمس مرات من مجموع تسعة عشرة مرة في الديوان كله ، وجاء قطع همزة الوصل في كل مرة متوافقا مع السياق الذي يغلف جوًّا القصيدة ؛ ففي المقاطع التي أثارت جوًّا الذكريات القدية في الغربة وما تحمله لهجتها العامية من دلالات ، وثقافتها من أساطير ، جاء قطع همزة الوصل في الكلمة «اسم النبي» مرتين لتكشف عن الحنين الغريب إلى الصحبة والإخوة والأشقياء الذين ينامون ظهرا على «المصطبة» ويحلمون بالقصر المشيد ذي الباب الحديدى والمائدة التي فوقها ألف صحن من دجاج وبط وخبز كثير:

إِلَى أَمْرَى الْبَرَّ الطَّاهِرِه

تَحْوِفُنِي نَقْمَةُ الْآخِرِه

وَنَارُ الْعَذَابِ

وَمَا قَدْ أَعْدُوهُ لِلْكَافِرِينَ

وَلِلْسَّارِقِينَ وَلِلْلَّاعِبِينَ

وَتَهْتَفُ إِنْ عَثَرْتُ رَجُلَيْه

وَإِنْ أَرْمَدَ الصَّيْفَ أَجْفَانِيَه

وإنْ طنَّتْ نحلَّةُ حَوْلَيْهِ

بِإِسْمِ النَّبِيِّ

إنْ قطع همزة الوصل في «اسم النبي» يجعل هذا المركب الإضافي محتفظاً بخصوصيته، ولا يجعله مندمجاً مع ما قبله؛ لأنَّه عندما تنطق الكلمة دون قطع الهمزة ستدخل سين الكلمة «اسم» في مقطع واحد مع الباء الجارة، ولكن قطع الهمزة فيها يجعلها واضحة التفرد مكتملة النطق دون أن ينقص منها شيء فتكون بذلك أدلَّ على الإشارة إلى حالتها التي أخذت منها حيث تهتف السيدات في الريف المصري عادةً عندما ت عشر طفل الصغير «إِسْمُ النَّبِيِّ حَارِسُكَ». وكذلك عندما تريد الأم أنْ تحصن طفلها من الخوف أو من الحسد تهتف بهذه العبارة ذات الدلالة الدينية المحببة. ولعل الشاعر أراد أن يشير الأذهان إلى تذكر هذا الجو المفتقد، وكما كانت المرة الأولى مذكرة بأحد المواقف التي تستدعي هذا الهتاف المحسَّن، كانت المرة الثانية كذلك مشيرة إلى سياق آخر:

وفي الليل كنتُ أَنام على حجر أمي  
وأَحَلَمُ فِي غَفْوَتِي بِالْبَشَرِ

وعَسْفُ الْقَدْرِ

وبِالْمَوْتِ حِينَ يَدْكُ الْحَيَاةِ

وَبِالسَّنْدِبَادِ وَبِالْعَاصِفَهِ

وَبِالْغُولِ فِي قَصْرِهِ الْمَارِدِ

فَأَصْرَخُ رَعِيَا

وَتَهْتَفُ أَمِي

بِإِسْمِ النَّبِيِّ.

إنَّ قطعَ كلَّ همزةَ وصلٍ فِي الشِّعرِ يقتضى سكتةً خفيفةً قبلَ نطقِ همزةِ الوصل مقطوعةً حتَّى يمكنُ نطقها ، يقولُ سيبويه : «واعلمُ أنَّ هذهِ الألفاتِ ، ألفاتِ الوصلِ تُحذفُ جمِيعاً إِذَا كَانَ قَبْلَهَا كلامٌ ... إِلاَّ أَنْ تقطعَ كلامكَ وَتَسْتَأْنِفَ ، كَمَا قَالَتِ الشُّعُرَاءُ فِي الْأَنْصَافِ ، لِأَنَّهَا مَوَاضِعُ فَصُولٍ فَإِنَّمَا ابْتَدَأُوا بَعْدَ قَطْعٍ»<sup>(٨٠)</sup> وَعِبَارَةُ سيبويه : «إِلاَّ أَنْ تقطعَ كلامكَ وَتَسْتَأْنِفَ» دَالَّةٌ عَلَى أَنَّهُ لَا يَمْكُنُ نطقَ همزةَ الوصلِ مقطوعةً إِلاَّ إِذَا كَانَتْ أَوَّلَ كلامٍ . وَمِنَ الْوَاضِحِ أَنَّ الشُّعُرَاءَ فِي الْإِنشادِ قدْ يَقْطَعُونَ وَيَسْتَأْنِفُونَ ، وَلَكِنَّ بُنْيَةَ الجَمْلَةِ فِي الشِّعْرِ مُشَيَّرَةٌ إِلَى أَنَّ مَوْضِعَ همزةَ الوصلِ لَيْسَ أَوَّلَ كلامٍ ، وَلَكِنَّ الشَّاعِرَ يُريدُ أَنْ يَخْصُّ مَا فِيهِ همزةَ الوصلِ بِمَزِيدٍ عَنْيَةً فَيَقْطَعُ الْهَمْزَةَ فَيُؤْدِي إِلَى صَحَّةِ الْوَزْنِ مِنْ جَانِبِ وَيُشَيرُ إِلَى مَوْضِعِ الْإِهْتِمَامِ مِنْ جَانِبِ أَخْرَى ، فَكَانَهُ قَدْ قَطَعَ وَوَصَلَ فِي وَقْتٍ وَاحِدٍ وَيَصْبِحُ قطعُ همزةَ الوصلِ إِشَارَةً صُوتِيَّةً دَالَّةً ، تَقْوِيمُ مَقْامِ السُّكُوتِ قَبْلَهَا وَالْإِبْتِدَاءُ بِهَا . وَيَبْقَى بَعْدَ ذَلِكَ تَفْسِيرُ قطعِ همزةَ الوصلِ فِي هَذَا المَوْضِعِ الْمُعْنَى مِنَ الْقُصْيَدَةِ دُونَ غَيْرِهِ .

إِنَّ قطعَ همزةَ الوصلِ فِي أَوَّلِ الجَمْلَةِ الْمُحْكَيَّةِ بِالْقَوْلِ أَوْ مَا يُشَبِّهُ فِي الشِّعْرِ الْحَرِيْقِيِّ يَكُونُ لَهُ مَا يُسَوِّغُهُ مِنْ حَكَايَةِ هَذِهِ الجَمْلَةِ مُثِلَّ :

- وَقَالَتْ لِي الْأَرْضُ : أَمْلَكُ لَكَ (ص ٦٢)

- يَقُولُ لَمْنَ أَحْثَ الْخَطُوفَ فِي دَهْلِيزَهَا : إِرْكَبْ . (ص ١٦٨) .

- وَأَكَادُ أَصْبِحُ بِقَائِلِهِ : أَصْمَتْ (ص ١٢١)

وَقَدْ يَأْتِي قطعُ همزةَ الوصلِ فِي أَوَّلِ جَمْلَةٍ ، وَلَكِنَّ هَذِهِ الجَمْلَةُ دَاخِلَةٌ فِي تَرْكِيبِ الْبَيْتِ مَا كَانَ يَقْتَضِي استِعْمَالُ الْهَمْزَةِ همزةَ وصلٍ . وَهُنَّا يَقْوِيمُ قطعَ الْهَمْزَةَ بِوَظَائِفٍ مُخْتَلِفةٍ ، مِنْهَا أَنْ تَكُونُ الجَمْلَةَ نَعْتَا كَمَا فِي قَوْلِ صَلَاحِ عَبْدِ الصَّبُورِ فِي قُصْيَدَةِ «مَوْتٌ فَلَاح» (ص ١١٣) :

كانت له عمامة عريضة تعلو

وcame مديدة كأنها وثن

ولحية الملح واللفلف لوناها

فبعد الإننشاد لابد من التوقف لحظة عند كلمة «لحية» ، وهذا التوقف يهين المتلقى للجملة النعтиة التالية ؛ لأن المتلقى يتوقع بطبيعة الحال ما يراد أن يقال عن هذه اللحية ؛ لأنه ليس مما يفيد أن يقال عن شخص ما إن له «لحية» فقط ، وهنا ابتدئ بعد قطع ، فقطعت همزة الوصل في «الملح ...» .

ومنها أن يقوم قطع همزة الوصل في أول جملة داخل البيت بوظيفة تقطيع البيت الطويل ، ففي قصيدة «تواتقات» (مجلد ٣ ص ٥٠٧) نجد القصيدة مكونة من أبيات طويلة جدا ، جاء البيت الثاني في إحدى وخمسين تفعيلة من تفعيلات بحر المدارك (فاعلن) وفي داخل هذا البيت الطويل قطعت همزة الوصل في أول الجملة ، فأدى ذلك إلى تقسيم البيت إنشاديا دون أن يتقسم عروضيا ، يقول صلاح عبد الصبور :

يطلع الصبح ، يطلع في صباح

فلا باهر الضوء ، أو مشرق

السمات ، ولكنه فارغ ، الكلام

محار رخيص ، وقلبي يفرغ

من حزنه الغسقى لكي يشرب

الصجر الماسخ الطعم ، موج

من اللحظات البطيئة يحملنى

مثلما يحمل النسر والدود أو

يحمل الزهر والفطر والعشب  
والريح ، أو يحمل العشق والقتل  
أو يحمل الذكريات الغبية ، يلقى  
بها في ظلام شطوط المساء ..

### السديم

فهذا كله عروضياً بيت واحد ، ولا يستطيع النفس أن يستوعبه إنشادياً ومن هنا فإن منشده قد يلتجأ إلى قراءته جملة ، وقد يواصل قراءته إلى أن ينتهي منه النفس فيقف وقفاً اضطرارياً . غير أن الشاعر اختار أحد هذه الموضع فحدد الوقف قبله فلا يمكن وصل جملة «الكلام محار رخيص» بما قبلها مع استقامة الوزن ، ولكي يستقيم الوزن لابد من قطع الهمزة في الكلمة «الكلام» سواء وقف المنشد قبلها أم لم يقف . إن قطع الهمزة هنا يلفت إلى مدلول هذه الجملة ويجعلها من محاور الارتكاز في القصيدة كلها .

قد تكون همزة الوصل المقطوعة في مركب اسمى يراد الاتكاء عليه في القصيدة كما في قصيدة «أغنية للليل» (ص ٢٠١) :

تقول لي العينان :

«يا عاهري المتوج الفودين بالحديد والمحصى»

«يا ملكي الغريب الاسم المزيف السمات»

«أحببت فيك رؤية رأيتها منذ الصغر»

«وكان يشبهك»

«وليس أنت ليس أنت»

فعبارة «المزيف للسمات» عبارة ذات دلالة خاصة يتكون عليها ما بعدها «وكان يشبهك - وليس أنت - ليس أنت» فجاء قطع الهمزة فيها تخصيصاً لها بنطق صوتي معين لينبني عليها ما بعدها من واديها الدلالي.

وقد يكون هذا المركب الاسمي بدلاً، والبدل هو المقصود بالحكم ، وقد يكون قصد الحكم هنا مشاراً إليه بوسيلة صوتية إضافية مماثلة في قطع همزة الوصل كما في قصيدة «الحلم والأغنية» : مرثية لجمال عبد الناصر» (ص ٣٤٢) :

والليل عدو السرادق فوقنا ظلماً وظلماً  
والثورة الكبرى توهם واهم ورؤى خيال  
حتى طلعت طلعتها الثورة الكبرى وأنت  
كأن مصر الأم كانت قد غفت  
كي تستعيد شبابها ورؤى صباحها .

وقد كان يمكن أن يجعل البيت الذي قطع فيه همزة الوصل بيتهن على هذا التحول :

حتى طلعت طلعتها  
الثورة الكبرى وأنت

ولكنه أثر أن يكون بيتهن واحداً مع قطع همزة الوصل ، لأن قطع الهمزة قام هنا بالوظيفة التي كان يؤديها جعل البيت بيتهن من حيث الوقفة أو السكتة على «طلعتها» ، وسوق التركيب كله في بيت واحد يجعل المركب الاسمي: «الثورة الكبرى» بدلاً من تاء الفاعل في «طلعتها» بحيث لا يتطرق إلى تفسير الضمير في هذا الفعل احتمال آخر.

وفي قول صلاح عبد الصبور في مطلع قصيدة «فصول منتزة» من كتاب الأيام بلا أعمال» :

أبكي جوهرة ، سيدة الجوهر ، أجوهرة الفرد

كانت تلمع في مقبض سيف سحري محمد

نجد قطع همزة الوصل في «الجوهرة الفرد» يعطيها نوعاً من التركيز الصوتي الخاص فكان هذا إصراب عن قوله «جوهرة» ، قوله «سيدة الجوهر» وقد تدرج حتى وصل إلى «الجوهرة الفرد» وكأنه يقول إنها هذه التي أعنيها ، وليس مجرد جوهرة ، وليس سيدة الجوهر فحسب ، بل إنها الجوهرة الفرد التي لا يشبهها غيرها ، ولا يشركها في صفة من صفاتها .

## إشباع فتحة (أنا) في الوصل

**الظاهرة الحادية عشرة :** إشباع فتحة (أنا) في الوصل . فإذا وقف على الضمير (أنا) أشبعـت فتحة النون فيه ، أو اجتـلت له هاء ساكنـة ، فـقـيل (أنـه) ، وهذه الهاءـ الساـكـنـة ، والأـلـفـ (في رأـي الـقـدـماءـ) النـاتـجـةـ عنـ إـشـبـاعـ فـتـحـةـ النـونـ «إـنـماـ كـانـتـ لـبـيـانـ حـرـكـةـ النـونـ وـكـذـلـكـ الـهـاءـ ، فـإـذـاـ وـصـلـتـ بـاـنـتـ الـحـرـكـةـ فـاـسـتـغـنـىـ عـنـ الـأـلـفـ»<sup>(٨١)</sup> يـقـولـ السـيرـافـيـ :

«وربما اضطر الشاعر فيثتها وهو واصل»، قال الشاعر:

أنا سيف العشيرة فاعرفوني حميداً قد تذرَّتُ السناما

**وقال الأعشى :**

**فكيف أنا وانت حالى القواف** — سىَ بعد المشىب كفى ذاك عاراً<sup>(٢٨)</sup>

وقد قرأ نافع قوله تعالى : «**قالَ أَنَا أَحْيِي وَأُمِيتُ**» (البقرة : الآية ٢٥٨) بآيات  
الألف في الوصل ، وقد فسروا ذلك بأنه على إجراء الوصل مجرى الوقف <sup>(٨٣)</sup> ، وإن كان  
الفصل بين النطقيين قصير الزمان كما يقول السيرافي .

واذن، هذه مسألة تتعلق بالإنشاد ، ولعل الشاعر كان يسكت سكتة خفيفة على  
كلمة ( أنا ) بقصد التركيز الصوتي بتغيير معين كما يحدث في الخطاب أحياناً إذ يريد  
المتكلم أن يلقي المستمع إلى نفسه ليخبره بأنه فعل شيئاً ما أو لم يفعله ، وهذه السكتة  
الخفيفة تُظهر الألف في ( أنا ) .

وقد ورد في شعر صلاح عبد الصبور استخدام (أنا) ممدودة الفتحة أو بعبارة القدماء أثبتت فيها الألف في الوصل كثيراً في مواضع شتى وسياقات مختلفة ، إذ وردت ستًا وثلاثين مرة<sup>(٨٤)</sup> .

ولست أميل إلى القول بأن صلاح عبد الصبور كان يستخدم (أنا) بهذه الطريقة ؛ لأنها شائعة في الاستعمال ، أو أنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعياري فيها؛ لأنها وردت في شعره على الاستعمال الذي حدده النحويون لها ، أي بحذف الألف في الوصل ، كما في قوله في قصيدة «الحن» (ص ٦٥) :

جارتني ، لست أميرا

لا ، ولست المضحك الممراح في قصر الأمير

سأريك العجب المعجب في شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفَيْ طعاماً

وبحديك من النعمة تفاح وسكر .

وقوله في قصيدة (أغنية خضراء) (ص ١٢٤) :

أنا مصلوب والحبّ صليبي

وحملت عن الناس الأحزان .

ولكن الذي أميل إليه أنه كان يستخدم كلاً من الاستعمالين في سياق يقتضيه ويطلبه بحيث لا يسد أحد الاستعمالين مسد الآخر ولا يعني غناؤه . وإذا رأينا في السياقين السابقين لا يشيع فتحة (أنا) في الوصل ، أو لم يستخدمها بالطريقة التي تكشف أنه وقف عليها وقفه قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف فيها ، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سقطة من تمنع

بالنعمه ففي خديها من النعمة تفاح وسكر وهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاما ، أم أمام أحزان الآخرين التي يحملها عنهم مصلوبا بحبه لهم .

وفي المقابل نجد قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» (ص ١٨٣) تبدأ بكلمة «أنا» وينبئ عنها بكلمة «شاعر» وتأتي كلمة «أنا» مشبعة الفتحة بما يقتضى إثبات الألف وصلا :

أنا شاعر

ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاقه

وأسمر بينهم بالليل أسيفهم ويسقونى

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

فاجملة الأولى في القصيدة قصيرة مثبتة جازمة ، وانشادها يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز ، ويكشف هذا ، الاستدراك التالي «ولكن لي بظهر السوق .. إلخ» فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغواء والباعة والمشترون . والذات المتكلمة «أنا شاعر» تنفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص ، غير أنها تنزل أحيانا من هذا البرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتسمر بينهم ، ثم تعود في جدل صاعد هابط :

على أنني سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم

وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق

إلى بيتي

لأرقد في سماواتي

وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومنتدا

بانغامي .. وأبياتي

## أجافيكم .. لأعرفكم

فقد بدأت القصيدة بمخالفة لغوية (أنا) لتأكد اختلاف الشاعر عن غيره من عامة الناس ، فهو منهم ولكنه مغاير لهم . وهذه المغايرة تقتضى مغايرة في لغة الشاعر عن غيره ؛ ولذلك وردت في هذه القصيدة على قصرها أربع مخالفات لغوية أولها (أنا) المتتبة الألف في الوصل ، وثانيتها وثالثتها حذف نون الرفع من الفعل (يسقوني) والفعل (يلقوني) ، وإن كنت أرجح أن في الفعل الثاني مخالفة صرفية أيضاً إذ ينطق بضم القاف ليتناسب مع (يسقوني) ، ورابعتها قصر كلمة (السما) . فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بالتأكيد والتميز والتفرد.

وفي معظم السياقات التي وردت فيها كلمة (أنا) مشبعة الفتحة للحظ أنها مقرونة بصفة من صفات التميز ، ومن ذلك :

- أما أنا فلقد عرفت نهاية الخدر العميق . (ص ٣٩)

- تلد الصباح أنا به المنصور في رأس الكتبية . (ص ٤١)

- فأنا مُلْقَى فوق بساط الريح إلها محبورا . (ص ٧٣)

- أنا رجعت من بلاد الفكر دون فكر . (ص ١٤٩)

- أنا فتى لا يعرف القليل .

- أنا فتى لا يملك القليل . (ص ١٦٣)

- أنا طوفت في الأفاق سواها شباب قلمي .

حصاني بعد أن حملت بي الأوهام والغفلة . (ص ١٧٥)

- في مجلس الص碧ح أنا تاج وصوجان (ص ٢٥٧)

غير أن هناك ألواناً أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة

العطف واسترham المخاطب أو الاعتذار له ، ولكن هذا العطف والاسترham والاعتذار يكون مغلفاً بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل (ص ٢٢٥) :

يا سيدتي عذرا

فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة

هي أقسى من أن تلقاها شفتان

لكن الأمثال المختلفة في الأسماك

كشفت جسد الواقع

وبدت كالصدق العريان .

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال لأنه أرق من أن يلقي الألفاظ العريانة ، ويختتم هذه القصيدة نفسها «رسالة إلى سيدة طيبة» بقوله :

أشقى ما مرّ بقلبي أن الأيام الجحمة

جعلته يا سيدتي قلباً جهماً

سلبته موهبة الحب

وأنا لا أعرف كيف أحبك

ويا ضلالي هذا القلب .

فهذا موقف اعتذاري عن عدم القدرة على حب هذه السيدة ؛ لأن قلبه مختلف عن قلوب الآخرين ، فهو شديد الحساسية للأ أيام الجحمة التي جعلت قلبه جهماً وسلبته موهبة الحب ، والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها لأنه لا يعرف كيف يحبها وبأضلاعه هذا القلب ، إنه - على أية حال - ليس كالآخرين ، فهو (أنا) مختلف عنهم .

وفي قصيدة «الحن» (ص ٦٤) نجد (أنا) مشبعة الفتحة في الأصل ، وهي في سياق صفة من الصفات غير المحبوبة تارة ، أو ينفي عنها صفة تقريرية واصفة للواقع في مجال المقارنة بين المتكلم وذات أخرى تارة أخرى :

جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغمٌ

نغمٌ قاسٌ رتيب الضرب منزوف القرارُ

نغمٌ كالنار

نغمٌ يورق في روحي أدغالاً حزينه

بيتنا يا جارتي بحر عميق

بيتنا بحر من العجز رهيبٌ وعميق

وأنا لست بقرصان ، ولم أركب سفينه .

لقد أخبر عن (أنا) في هذا السياق بخبرين عطف أحدهما على الآخر ، وكلاهما منفي ، أولهما «لست بقرصان» وثانيهما «لم أركب سفينه». إن الحبل الذي مدته هذه الجارة من «نغم» ظل يلح على الأذنين إلحاحاً متكرراً ، فتكررت كلمة «نغم» خمس مرات في وصف هذا الحبل الممدود الرتيب الضرب ، ولكنه لا يجيد التعلق بالحبل لأن بينهما بحراً من العجز رهيباً وعميقاً ، يحتاج هذا البحر إلى نوع خاص من الناس لاجتيازه ، إنه يحتاج إلى «قرصان» وليس بحاراً عادياً ، وفي مقابل العجز الطاغي تنسحق الذات وتشعر بالضالة دون ركوب مثل هذا البحر ، أو بالدقة ، تحاول أن تبين ذلك فهو إظهار للعجز حيث هذا الضرب من العجز في الحقيقة قوة ، ولذلك تأتى :

وأنا لست بقرصان ، ولم أركب سفينه

فينفي أنه قرصان ، بل يزيد في ذلك فينفي أنه لم يركب سفينه أصلاً فضلاً عن أن يكون قرصاناً .

وفي هذا السياق نفسه تأتي صور أخرى للفجوة العميقة الفاصلة بينهما ، فإذا كانت الهوة الأولى بحراً من العجز عميقاً ورهيبة ، فإن الثانية بحر من الرمال يتمثل في سبع صحارى ، والصحراء تحتاج من أجل اجتيازها لمدرس خبير بمسالكها وطرقها ، فما الحال إذا كانت سبع صحارى لا صحراء واحدة ؟ لذلك يقول :

يَبْنِنَا يَا جَارِنِي سَبْعَ صَحَارِي

وَأَنَا لَمْ أُبْرِحْ الْقَرْيَةَ مَذْ كُنْتُ صَبِيَا  
أَلْقِيَتُ فِي رَجْلِ الْأَصْفَادِ مَذْ كُنْتُ صَبِيَا .

ونلاحظ التدرج هنا كما حدث في الموقف الأول حيث نفى القرصنة عنه أولاً ثم أتبع ذلك بأنه لم يركب سفينة أصلاً ، فكذلك هنا نفى أنه برح القرية حيث البراءة والغفلة والسذاجة ، وأتبع ذلك بجملة تفسر عدم ترك القرية بأنه لم يكن عن اختيار ، بل كان مجبراً على ذلك مدفوعاً إليه «ألقيت في رجل الأصفاد» وتكرر جملة «مذ كنت صبياً» لترشدنا إلى زمان البكاراة والنقاء وعدم الخبرة والتجربة .

في هذا السياق أشبعنا فتحة (أنا) في الوصول لتأكيد إظهار الغفلة والسذاجة وعدم التجربة التي لا يجعل منه قرصاناً أو جواب آفاق ، غير أنَّ نفي القرصنة - في الوقت نفسه - يوحى بتميز الذات (أنا) بالطهارة والنقاء والشرف .

قد يأتي إشباع فتحة (أنا) وصلا في سياق آخر يكاد يشكل لازمة تتكرر في بعض القصائد لتعطي إيحاءً بمعنى معين يتلاءم وسياق القصيدة ، وفي هذه الحالة تقترب بعض الكلمات التي تؤلف معها جملة خاصة مثل «وأنا أسأل نفسي» وفي هذه الحالة تمثل ارتداد الذات إلى نفسها للبحث والمراجعة والتأمل ، ومقارنة النتائج غير المتوقعة بما تلتزمه من سلوك . في مقطع من قصيدة «فصول منتزة من كتاب الأيام بلا أعمال» تحت عنوان «مساءلات» (مجلد ٣ ص ٣٧٨) يقول صلاح عبد الصبور :

منذُ زمان

منذُ اعتدتُ التفكيرَ كما يعتادُ المدمنُ وخرُ الأفيونُ

وأنا أسأل نفسي بضعة أسئلة قبل النوم

أحياناً ، وأنا بين اليقظة والإغماء

إذأشعر أني أهوى في قاع البئر المутم

ألقى عنى بضعة أسئلة ملحة

حتى أهوى لا يثقل صدرى شيءٍ

إن إشباع فتحة (أنا) هنا لا يعطي إيحاء بتمايز الذات بقدر ما يكشف عن حال من التراخي تتناسب مع الحال الوسطى بين اليقظة والإغماء ، أو بين الصحو والنوم ، أو بين التنبه ونشوة إدمان الأفيون .

في قصيدة «الشعر والرماد» (الإبحار في الذاكرة ص ٢٠) يخاطب الشعر بفرح غامر قائلاً :

ما أنت تعود إلى ،

أيا صوتي الشارد في صحراء الصمت الجرداء

يا ظلى الصائم في ليل الأقمار السوداء

يا شعري التائه في ثرى الأيام المتشابهة المعنى

الضائعة الأسماء

وبعد أن يعطينا الانطباع بالامتزاج بالشعر والفتاء فيه بحيث يصبح صوته الشارد وظله الصائم ، تقفز جملة «وأنا أسأل نفسي» مشبعة الفتحة في نون «أنا» فتعطى دلالة

الحيرة الناتجة من فرح عودة هذا الصوت الشارد والظل الضائع، وتستمر جملة «وأنا أسائل نفسي» في تقييدات متصلة تؤكد هذه النشوء العارمة :

وأنا أسائل نفسي ..

مأخذها يتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى

و الحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبها خلف الصور السانحة الهاوية الوهاجة والمنطقية

إذ تطفو حينا في زبد الأفق الممتد

ثم تنغوص وتنحل كما تنحل الموجة

أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء

وأ ...

وأنا أسائل نفسي .

وتعود الجملة إلى ما بدأت به ، وتوالى الأسئلة التي يطرحها على نفسه ، وتعود

الجملة مرة أخرى :

وأنا أسائل ثانية يا شعرى العائد

أين ستمضى رحلتنا في هذى الأيام الحلوة

فأنا أعلم أن الخمر تقود إلى النشوء

وأنا أعلم أن الشعر يقود إلى الصبوه

لكن الأيام تدق الأجراس .

وإذا كانت «أنا أأسأل» كاشفة عن الحيرة النابعة من الفرح بعودة الشعر فإن «فأنا أعلم..» كاشفة عن الاعتداد بمعرفة ما يعقبه العلم ، والحسنة مما يشده إليه الواقع .

إنَّ هذا يؤكد ما ألحَّ عليه ، وهو أنَّ الظاهرة الواحدة في القصيدة الواحدة أيضاً لا تكون ذات دلالة واحدة ؛ لأنَّها تكتسب دلالتها الإضافية بما يلبسها ويقترن بها ويكتنفها ، فالإخبار عن (أنا) بالفعل «أأسأل» غير الإخبار عنها بالفعل «أعلم» ، ووقوع الفعل «أعلم» على «أنَّ الخمر تقود إلى النشوء» غير وقوعه على «أنَّ الشعر يقود إلى الصبوة» . وإذا تكررت الجملة كلها بجميع مكوناتها مرة أخرى فإنَّ ما يسبقها من جمل وما يتلوها من جمل يظلل دلالتها تظليلًا مختلفاً عما كانت عليه في القصيدة نفسها في موقع آخر منها .

## حذف نون الرفع من الأفعال الخمسة

### بلا ناصب ولا جازم

**الظاهرة الثانية عشرة :** هي حذف نون الرفع من الأفعال الخمسة بلا ناصب ولا جازم . وهي ظاهرة عدها بعض القدماء ضرورة ، وأجازها بعضهم الآخر اعتمادا على ورودها في غير الشعر .

وإذا كان ابن جنى وابن عصفور يعدان هذا من ضرورة الشعر فإن ابن مالك يجعله من النادر في النثر والشعر للتخفيف ، وقد أورد قراءة الحسن البصري : « يوم يدعوا كل أناس بما ملأهم » (سورة الإسراء : الآية ٧١) ببناء الفعل للمجهول وإسناده لواو الجماعة ، وقراءة يحيى بن الحارث الدماري : « قالوا ساحران ظاهرا » (سورة القصص الآية : ٤٨) . وقد ورد هذا الاستعمال كذلك في الحديث النبوى : « لا تدخلوا الجنة حتى تؤمنوا ، ولا تؤمنوا حتى تحابوا » كما جاء في صحيح البخارى : « إنك تبعثنا فننزل بقوم لا يقروننا » <sup>(٨٥)</sup> .

وقد أورد الذين عدوا هذا الاستعمال ضرورة قول أبي طالب :

فإن سرّ قوماً بعض ما قد صنعتمُو ستحتلبُوها لاقِحًا غير ناهيلِ

قول الآخر :

أبيتُ أسرى وتبَّتِي تَذَلْكِي وجْهك بالغَنْبِرِ والمِسْكِ الذُّكِي

وقول أئن بن خريم :

وَإِذْ يَغْصِبُوا النَّاسَ أَمْوَالَهُمْ إِذَا مَلَكُوهُمْ وَلَمْ يَغْصِبُوا

وقول الآخر :

وَالْأَرْضَ أَوْرَثْتَ بَنِي آدَمًا

مَا يَغْرُسُوهَا شَجَرًا أَيَّامًا<sup>(٨٦)</sup>

ومهما يكن من أمر فإن هذا الاستعمال موجود لدى الأسلاف الذين يحتاجون للتحقيق ، ولم يجد النحاة له تفسيرًا سوى أنه ضرورة ، أو أنه نادر يرد للتحقيق .

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر صلاح عبد الصبور أربع مرات ، وفي كل مرة منها كان الفعل المضارع متصلة به ياء المتكلّم مما يقتضى نون الوقاية ، وإذاً كانت داعية التحقيق موجودة . وتجدر الإشارة إلى أن النحاة أجازوا حذف نون الرفع إذا جاءت معها نون الوقاية ، وقد اختاروا حذفها «لأنها قد تمحّف بلا سبب» وهو رأي سيبويه واختاره ابن مالك<sup>(٨٧)</sup> ، وقد ورد في قراءة قوله تعالى «قلْ أَفْغَيْرَ اللَّهِ تَأْمُرُونِي» (سورة الزمر: الآية ٦٤) بحذف نون الرفع وإبقاء نون الوقاية .

نستطيع القول إذن بأن هذا استعمال ترااثي - ويلزم - مع هذا - تفسيره تفسيراً يرتبط بسياقه . وقد سبق تفسير بعض هذا ، إذ ورد في قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» فعلان من الأفعال الخمسة متصلان بباء المتكلّم ، فاحتياج إلى نون الوقاية ، وحذفت منها نون الرفع ، وقد رأينا أن القصيدة كلها تؤكد الإحسان باختلاف «الشاعر» عن غيره ؛ ولذلك بدأت القصيدة بتأكيد الذات مع التركيز على (أنا) بإشباع فتحة نونها في الوصل :

أنا شاعر ...

ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاق  
وأسمر بينهم بالليل أسيقهم ويستقونى  
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى .

فبرغم كونه «شاعرًا» له عالمه الخاص ، وسمواته الخاصة التي يأوي إليها ليعود منها طلقا معتلىا بالأنقام والأبيات ، له بظهر السوق أصحاب أخلاق يأسمر بينهم يسقونه ويستقونه ، ويسعد بلقائهم لأنهم هم الذين يتبعون عنهم من أجل أن يعرفهم أكثر ، ولهم يعود من سماته بالشعر أنغاما وأبياتا ، فهو مختلف عنهم ، وقد رأينا أنه في هذه القصيدة قد جاءت أربع مخالفات أو «انحرافات» عن المعيار اللغوى المأثور ، وقد فسّرنا ذلك بأنه مخالفة على مستوى اللغة تتناسب المخالفة على مستوى الموقف أو التمييز والانفراد ، ولذلك جاءت «يسقونى» وليس «يسقوتنى» و«يلقونى» وليس «يلقوتنى» - وفي هذا الفعل الأخير - فيما أرجح - مخالفة صرفية بالإضافة إلى حذف نون الرفع ، وهي العدول عن «يلقونى» - بفتح القاف وسكون الواو - إلى «يلقونى» - بضم القاف وتحويل الواو إلى حرف مد - لتأكيد المخالفة من جانب ولتصنّع قافية متسبة مع «يسقونى» من جانب آخر . إن حذف نون الرفع هنا فيه التخفيف الذي أشار إليه ابن مالك ، وفيه كذلك تحويل العبارة إلى استعمال أقرب إلى الاستعمال «الشعبي» الذي يناسب العامة الذين يضطربون بظهر السوق لا يعرفون شيئاً عن عالم الشاعر ومعاناته التي يعانيها من أجلمهم .

في المقطع الأخير من قصيدة «مذكرات رجل مجهول» يأتي فعلان من الأفعال الخمسة بحذف نون الرفع دون ناصب أو جازم ، وقد جاء مفعول كل منهما ياء المتكلّم متصلة بالفعل ، فاقتضت نون الوقاية . وسياق القصيدة كلها يؤدى إلى الإحساس بالهزيمة والضياع والتسليم بعد المقاومة غير المجدية ، والقصيدة تبدأ بهذا التقرير :

أصحوا أحيانا لا أدرى لي اسم ، أو وطنا ، أو أملا

وتصبِّح الأَيَّام مُكْرُورة عَلَى مُسْتَوِي الإِحْسَاس الشَّخْصِي «هَذَا يَوْمٌ مُكْرُورٌ مِن أَيَّامٍ» بَل عَلَى مُسْتَوِي الْعَالَم كُلِّه «يَوْمٌ مُكْرُورٌ مِن أَيَّامِ الْعَالَم» وَتَتَوَالَّ هَذِه الأَيَّام بِهَذَا الإِحْسَاس «هَذَا يَوْمٌ تَافِهٌ» وَ«هَذَا يَوْمٌ كَاذِبٌ» وَ«هَذَا يَوْمٌ خَوَانٌ» وَ«هَذَا يَوْمٌ بَعْنَاهُ لِلْمَوْتِ الْيَوْمِيِّ».

إِنْ هُنَاكَ قُوَّى خَفِيَّةٌ تُضْغِطُ عَلَى الْإِنْسَان ، وَهُوَ يَقاوِم . فَإِذَا فَشَلَتْ كُلُّ مُحاوَلَاتِ المُقاوِمة وَتَحْقِيق النَّصْر ، فَلَا يَقْنَعُ لِلْإِنْسَان أَمَامَ هَذِهِ الْقُوَّةِ الْغَيْبِيَّةِ إِلَّا التَّسْلِيمُ ، وَمِنْ هَنَا يَحْفَلُ الْمَقْطُوعُ الْأَخِيرُ فِي الْقُصْدِيَّةِ بِخَمْسِ مَرَاتٍ مِنْ «سَلَمْتُ» :

هَا قَدْ سَلَمْتُ لَكُم .. قَدْ سَلَمْتُ

ضَاعَتْ بِسَمَاتِي

لَمْ تَسْعَفْنِي فَلْسُوفِي

سَلَمْتُ

كَسَرَتْ رَأِيَاتِي

عَجَزْتُ عَنْ عَوْنَى مَعْرِفَتِي

سَلَمْتُ

وَشَجَاعًا كُنْتُ لَكِي أَنْضَوْ

عَنْ نَفْسِي ثُوبَ الزَّهْوِ الْمُزَعُومِ

وَشَجَاعًا كُنْتُ لَكِي أَتَهَادِي عَرِيَانًا

أَثْنَى سَاقِي ، أَسْتَصْرِحُ حُكْمَ

هَلْ تَدْعُونِي وَحْدِي ؟

وَكَفِى أَنِّي سَلَمْتُ

## أم تضعونى فى لحدى ؟

بعد التسليم وكسر الرأيات وعجز المعرفة عن المساعدة والعون يصبح خلع ثوب الزهو المزعوم والسقوط فى عرى هو الشجاعة . إنه يستصرخ القوى التى دفعته إلى كل هذا وتكلكت مصيره ، وهو لا يدرى من أمر نفسه شيئاً ، ولذلك يسأل فى استسلام حزين «هل تدعونى وحدى .. أم تضعونى فى لحدى» وهنا يتخفف بعدم ذكر النون ؛ فهذا منطق المكسور المهزوم لا منطق القوى المنتصر ، فلتنكسر اللغة إذن تجاوباً مع هذا الانكسار المعترف بالهزيمة ، انكسار من أصبح أمره فى يد غيره وهو الذى يختار له ويقرر له المصير .

## حذف الفاء من جواب الشرط

الظاهرة الثالثة عشرة : هي حذف الفاء من جواب الشرط إذا كان الجواب يقتضيها . يشرح السيرافي هذا الموضع واختلاف النحوين فيه قائلا : « ومن ذلك حذف الفاء في جواب الشرط كقولك : (إن تأتني أنا أكرمك) ، تريد : (فأنا أكرمك) . قال الشاعر :

يَا أَقْرَعْ بْنَ حَابِسٍ يَا أَقْرَعْ  
إِنْكَ إِنْ يَصْرُعْ أَخْوَكَ تَصْرُعْ  
أَرَادَ : فَتَصْرُعْ . وَقَالَ آخَرَ :  
وَالشَّرُّ بِالشَّرِّ عَنَّدَ اللَّهِ مِثْلَانِ  
مِنْ يَفْعَلُ الْحَسَنَاتِ اللَّهُ يَشْكُرُهَا  
أَرَادَ : فَاللَّهُ يَشْكُرُهَا .

وإنما كانت الفاء واجبة هنا ؛ لأن جواب الشرط متى كان جملة اسمية أو فعلًا مرفوعا لم يكن بد من الفاء ، لأنها إنما أتى بها لثلا يتسلط ما قبلها على ما بعدها . ألا ترى أنك تقول : «إن تقم ؛ أقم» فتجزم «أقم» بما تقدم ، ولو أدخلت الفاء عليها ، بطل جزمهما ، لا تقول : «إنْ تقمْ فَأَقْمْ» ، فحذف الفاء مع الحاجة إليها لما ذكرنا من ضرورة الشعر .

وقد كان سيبويه يجيز هذا الوجه ، ويجيز أيضًا تقدير الجواب ، على تقديم اللفظ ، كأنه قال : «تصرع إن يصرع أخوك» .

وكان الأصمسي ينشد :

من يفعل الخير فالرحمن يشكره

وكان أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد) يأبى أن يقدر الجواب مقدماً؛ لأنّه قد  
وقع في موقعه الذي ينبغي له ، والشيء إذا وقع في موقعه لم يتوّبه التقديم ومثله :  
فقلت : تحمل فوق طوقك إنها مطبعة ، من يأتها لا يضرّها  
أي : فلا يضرّها »<sup>(٨٨)</sup> .

قد يختلف النحويون حول شاهد معين بأن يجيزه بعضهم على تأويل خاص به ،  
وفهم مختلف له عن غيره ، أو يغير بعضهم روايته برواية تجيزه على سنن المعيار اللغوي  
الذى حددوه كما فعل الأصمسي مثلاً مع بيت عبد الرحمن بن حسان : «من يفعل  
الحسنات...» أو يتمسّك بعضهم بالرواية الواردة ويبقىها ويجيزها من باب الضرورة ،  
ولكنهم متفقون على أن حذف الفاء من جواب الشرط ، إذا لم يمكن أن يكون شرطاً ،  
من ضرورة الشعر .

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر صلاح عبد الصبور مرتين فحسب وفي قصيدة  
واحدة هي «أغنية ولاء» (ص ١٠١) وهو فيها - كما يشير سياق القصيدة كله - يخاطب  
الشعر ، فيقول في الجزء الأخير من القصيدة :

يا أيها الحبيب

معدبي ، يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السنّي حبّة التبيع

فإتنى مطبيع

وخدم سميع

فَإِنْ أَذْنَتْ إِنْتِي النَّدِيمَ فِي الْأَسْحَارِ :

حَكَايَتِي غَرَائِبٌ لَمْ يَحْوُهَا كِتَابٌ

طَبَائِعِي رَقِيقَةٌ كَالْخَمْرِ فِي الْأَكْوَابِ

فَإِنْ لَطْفَتْ هَلْ إِلَى رَنْوَةِ الْخَنَانِ

فَإِنْتِي أَدَلْ بِالْهُوَى عَلَى الْأَخْدَانِ

أَلِيسْ لِي بِقَلْبِكِ الْعَمِيقِ مِنْ مَكَانٍ

وَقَدْ كَسَرْتِ فِي هَوَاكِ طِينَةَ الْإِنْسَانِ

وَلَيْسْ ثُمَّ مِنْ رَجُوعٍ

إن هذا المحبوب المعدُّب ينادي ثلاث مرات بصفتين من صفاته أولاًهما «الحبيب» وهي تكرر مرتين «يا أيها الحبيب» بينهما الصفة الثانية «معدبي»، وهاتان الصفتان مختلفتا الاتجاه ، فعلى حين يتوجه الحب من المتكلم إلى المخاطب ، يتوجه التعذيب من المخاطب إلى المتكلم ، وقد يكون تكرار الصفة الأولى «الحبيب» مشيراً إلى أنه يضاعف له الحب بقدر ما يعطي من العذاب ، ومن الملاحظ أن «معدبي» أضيفت إلى ياء المتكلّم ، فكانه يشير بذلك إلى انفراده وخصوصيته بتوجّه التعذيب إليه ، وهو تعذيب يحمل لذة خاصة ، ولكن «الحبيب» أطلقت بلا إضافة ، فقد يكون هناك محبوّن كثيرون ، وبعد هذا النداء الخاص المتكرر بقصد إثبات هاتين الصفتين يتسلّل إليه أن ينتحه في المجلس السنّي حبّة التّبيّع ، ويؤكّد طاعته وولاءه له حتى يجعل من نفسه له خادماً سمعياً مطيناً . إن هذا الحب المتفاني في هوئي محبوّبه يقف في حضرة من يهوى ويخاطبه ، فلا غرّ أن يتلعلّم ، وأن ينفرط عقد كلامه ، وتسقط منه بعض الروابط التي تكون من شأن المالك لمنطقه ، وفي هذا السياق تسقط الفاء من جواب الشرط مرتين :

فَإِنْ أَذْنَتْ إِنْتِي النَّدِيمَ فِي الْأَسْحَارِ

فإن لطفت هل إلى رنوة الحنان؟

إن حذف الفاء يؤكّد هنا تحقق الجواب من غير توقف على الشرط أو ترتب عليه، فهو يعلن «إنتي النديم في الأسحار» حتى وإن لم يلطف به ، لأنّه يعلن في نهاية المقطع أنه قد تجّرد إلّا منه ، وخلع ما يربطه بالبشر وتفرغ له ، وليس العودة ممكّنة بعد الأن .

وقد كسرت في هواك طينة الإنسان

وليس ثم من رجوع

## عدم تكرار «لا» إذا دخلت على معرفة

الظاهرة الرابعة عشرة : هي عدم تكرار «لا» إذا دخلت على معرفة . والنجحويون يقررون أن «لا» لا تعمل في معرفة ، ولذلك يلزم التكرير إذا دخلت على معرفة كما في قوله تعالى : «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار» (سورة يس : الآية ٤٠) . يقول الأشموني : «وإن كان الاسم معرفة أو منفصلة ؛ أهملت ، ووجب تكرارها نحو : «لا زيد في الدار ولا عمرو» و «لافي الدار رجل ولا امرأة» .

وأما نحو : «قضية ولا أباً حسن لها» و

«لا هي ثم الليلة للمطىٰ

وقوله :

«يكذن ولا أمينة في البلاد

فمؤول .

وعدم التكرار في قوله :

«أشاء ما شئت حتى لا أزال لما لا أنت شائيبة من شأننا شأنى

ضرورة»<sup>(٨٩)</sup> .

وهذه الظاهرة ، شأنها شأن الظواهر التركيبية ، لم ترد بكثرة في شعر صلاح عبد الصبور ، إذ لم ترِد سوى مرتين فحسب<sup>(٩٠)</sup> ، جاءت المرة الأولى في قصيده الشهيرة « طفل » (ص ٣٣٥) التي تبدأ هكذا :

قولي ... أمات

جسيه .. جسى وجنتيه

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

هذى أصابعه النحيله

هذى جدائله الطويله

وتستمر القصيدة فى أبياتها التى يؤكـد كل بيت فيها أن «المتكلـم» ينكر أن هذا «الـطفل» (الـذى قد يكون رمزا للـحب) قد مات ، وهو يرجع لهـذه الفـكرة جـزعا شـديدا علىـ حينـ أن «المـخـاطـبـةـ» فـى القـصـيدـةـ لا تـبـدىـ مثلـ هـذـاـ الجـزـعـ ، ولا تـأـبـهـ لـوـتـ هـذـاـ الطـفـلـ الـودـيعـ ، بل إـنـهاـ تـظـهـرـ المـلـلـ بـسـؤـالـهاـ عـنـ الـوقـتـ :

وسـأـلتـنىـ : ماـ الـوقـتـ ؟ـ هـلـ دـلـفـ الـمسـاءـ ؟ـ

- أـتـذهبـينـ ؟ـ

إنـهاـ - كـماـ تـظـهـرـ القـصـيدـةـ - تستـقـبـلـ هـذـاـ الحـدـثـ المـفـجـعـ بـفـتـورـ ، ويـأـتـىـ هـذـاـ الاستـعـمالـ اللـغـويـ فـىـ هـذـاـ السـيـاقـ :

وسـأـلتـ : مـاتـ ؟ـ أـجلـ .ـ سـأـبـكـيهـ ،

سـبـكـيهـ مـعاـ

ووجـمتـ ، لاـ الجـفـنـ اـخـتـلـجـ

ونـهـضـتـ ، ثمـ فـتـحـتـ هـذـاـ الـبـابـ فـىـ صـمـتـ مـلـولـ

وـنـظـرـتـ خـلـفـ الـبـابـ تـلـتـمـسـيـنـ سـلـمـةـ النـزـولـ

وقفتِ ، ثم رجعتِ في عينيك شيء من وهج

كى تلمسيه

أو تغمضى عينيه أو تتأملية

لا تلمسيه

إنه لا يزال غير مصدق لما حدث ، ولذلك يكرر السؤال «مات؟» ويأتى الجواب بارداً ثقيلاً «أجل» فيصرخ «سبكيه» والفعل هنا بضمير المتكلم المفرد ، ويستدرك ، وكأنه يريد أن يتأكد ، «سبكيه معاً» ويأتى الفعل هنا بضمير المتكلمين ، ويأتى الحال «معاً» ليختبر مشاعرها ، وليعرف وقع هذا الحادث المؤلم عليها ، ويأتى الجواب ، كما توقع ، وجوماً وصمتا ملولاً :

ووجمتِ ، لا الجفن اختج

ونهضتِ ، ثم فتحت هذا الباب فى صمت ملول .

وإذا كانت قواعد التركيب تقضى أن تتكرر «لا» في هذه الحال ، لتعطف على «لا» الأولى ومدخلها شيئاً آخر ، فإنَّ السياق هنا يؤكِّد ذلك ، ولكن سطح التركيب جاء بلا تكرار ، تاركاً ما كان يجب أن يعطف على «لا الجفن اختج» بعدم تحديده إما اعتماداً على إضماره في النفس ، لأنَّه قد يكون من مثل هذا المجال الدلالي نفسه لأنَّه يكون مثلاً «ولا العين بكت» تجاوباً مع قوله من قبل «سبكيه معاً» ، أو شيئاً من هذا القبيل ، وإنما زهداً في عدم ذكره لاعتقاده بعدم جدواي الكلام ، ونفوره من استدرار عطف لا توجد بواعته ودواعيه ، لأنَّها لا تجد مثلاً يجد على فقدان هذا «الطفل» المحبوب ، بل كان كل ما فعلته جواباً لقوله : «سبكيه معاً» تأكيداً لانفراده وحده بهذا الشعور ، ورغبةً في الانصراف ، والخروج من هذا الموقف كلية ، والرجوع للتأكد من موت هذا «الطفل» فحسب ، بإغماض عينيه أو تأمله أو لمسه ، ولذلك يهتف بهذا النهي الخامس الذي يؤكِّد فيه لنفسه أنه منفرد وحده بهذا الحزن :

لا تلمسية

هذا الصبيُّ ابنُ السنين الدامياتِ العارياتِ من الفَرَخ

هو فَرَحَتِي

لا تلمسية

وأما المرة الأخرى فقد جاءت في قصيدة «تواافقات» (مجلد ٣ ص ٥٠٧) في  
مقطعها الثاني :

يطلعُ الصبحُ ، يطلعُ فِي صبَاحٍ  
فلا باهْرُ الضوءِ ، أو مشرقُ القسماتِ ،  
ولكنه فارغُ ، أَكْلَامُ محارِ رخيضُ ،  
وقلبيَ يفرُغُ من حزنه الغَسقىٌ لكيٌ يشربَ  
الضجرَ الماسِخَ الطعمِ .. إلخ .

إن عمق التركيب يوحى بأن يكون هكذا «فلا باهْرُ الضوءِ ، أو مشرقُ القسمات  
ولا ... أو ...» ولكن ظاهر العبارة جاء بشق منها دون شقها الآخر ، وترك القارئ يكمله  
اعتماداً على الأول ، واستناداً إلى أن المذوف من نفس المجال الدلالي الذي جاء منه  
الأول . ويكون النفي منصباً على كل واحد من مدخل (لا) على حدة ، وعلى كل  
ما يمكن أن يعطف عليها مع مدخلوها من هذا الوادي ، ويصبح حذف (لا) الثانية مع  
مدخلوها مدعاه لاستمرار النفي واطراده في مثل هذه المعانى التي ترد على الذهن من  
مجال «باهر الضوء» و «مشرق القسمات» . ويأتي الاستدراك بعد ذلك «ولكنه فارغ»  
فيؤكِد خلوَ الصباح من كل هذه المعانى المشرقة الباهرة الضوء .

## حذف حرف العطف

الظاهرة الخامسة عشرة : هي حذف حرف العطف ، وهي ظاهرة اختلف فيها القدماء ؛ إذ أجازها بعضهم شرعاً ونثراً ، ومنعها بعضهم شرعاً ونثراً ، وأجازها بعضهم في الشعر دون النثر ، وعدّها ضرورة في الشعر .

والذين أجازوها شرعاً ونثراً احتجوا بما رواه أبو زيد «أكلت خبزاً لحمًا تمراً» وبما حكاه أبو الحسن «أعطه درهماً درهماً ثلاثة» وخرجت على ذلك بعض آيات من القرآن الكريم <sup>(١١)</sup> كما يقول ابن هشام :

إِنَّ امْرَءاً رَهُطْهُ بِالشَّامِ مَنْزُلَهُ  
بِرْمَلِ يَبْرِينِ جَارٌ شَدَّ مَا اغْتَرَبَا

والذين أجازوها في الشعر ضرورة احتجوا بأبيات ، كقول الخطيب :

يَسْرُعُ الْوَدُّ فِي فَؤَادِ الْكَرِيمِ  
كَيْفَ أَمْسَيْتَ كَيْفَ أَصْبَحْتَ مَا  
وقد اشترط ابن عصفور لحذف حرف العطف أن يدلّ المعنى عليه ، وهذا شرط لكل حذف ، وقد استشهد بقول الشاعر :

فَأَصْبَحْنَ يَنْشَرِنَ آذَانَهُنَّ (م)  
فِي الْطَّرْحِ طَرْفَا شَمَالاً يَمِينَا

يريد : وكيف أصبحت . وقول الآخر :

مَالِ لَا أَسْقَى عَلَى عَلَائِي  
صَبَائِحِي، غَبَائِقِي قَيْلَاتِي

يريد : ويعينا . وقول الآخر :

يريد : صبائحى وغبايقى ، وقيلاتى <sup>(١٢)</sup> . ويقول ابن هشام عن حذف حرف العطف : «وبابه الشعر» .

وهناك فريق من النحويين القدماء يمنعون ذلك مطلقاً ، ومن هؤلاء السهيلى الذى يقول : «ولا يجوز إضمار حروف العطف ، خلافاً للفارسى ، ومن قال بقوله ، لأن الحروف أدلة على معانٍ فى نفس المتكلم ، فلو أضمرت ؛ لاحتاج الخطاب إلى وحي يُسفر به عما فى نفس مكلمه . وحكم حروف العطف فى هذا حكم حروف النفي والتوكيد والتمنى والترجى وغير ذلك .... إلا أنهم احتجوا لمذهبهم بأىٍ من كتاب الله تعالى ، وأشياء من كلام العرب هي عند التأمل والتحصيل حجة عليهم ،

كقول الشاعر :

كيف أمسيتَ كيف أصبحتَ ما يثبتُ الودَّ فِي فَوَادِ الْكَرِيمِ

هو عندهم على إضمار حرف العطف ، ولو كان كذلك لانحصر إثبات الودَّ فى هاتين الكلمتين من غير مواطبة ولا استمرار عليهما . ولم يرد الشاعر ذلك ، وإنما أراد أن يجعل أول الكلام ترجمة على سائره ، يريد الاستمرار على هذا الكلام والمواطبة عليه ، كما تقول : «قرأت ألفاً باءً» جعلتَ ذكرَ هذين الحرفين ترجمة لسائر الباب ، وعنواناً للغرض المقصود .

ولو قلت : قرأت ألفاً باءً ؛ لأنك أشرت بانقضاء المقصود حيث عطفت الباء على الألف دون ما بعدها ، فكان مفهوم الخطاب أنك لم تقرأ غير هذين الحرفين . ألا ترى كيف أشرت الواو العاطفة فى قوله سبحانه : «وَثَامِنُهُمْ كُلُّهُمْ» (سورة الكهف : الآية ٢٢) بانقضاء العدد المتنازع فيه<sup>(١)</sup> ويتابع السهيلى نقهـة لما استشهد به المجيزون شرعاً وثراً ، ويتأسس نقهـة على ما يراه من معنى الكلام على غير تقدير حرف العطف ، ويرى أن تقدير حرف العطف يخل بهذا المعنى أو يحوال الكلام إلى معنى آخر غير مراد من وجهة نظره .

ولعل الرأى الذى رأه الذين يجيزون حذف حرف العطف ثرياً وشرعاً رأى تدعو إليه الحاجة فى الاستعمال اللغوى المعاصر ، حيث يكثر حذف حرف العطف فى

الشعر ، وفي القصة القصيرة ، وفي بعض المقالات . وقد يكون ما يحدث في الكتابة الصحفية تأثرا بالترجمة الحرفية التي تظهر في الأخبار الصحفية أحيانا . ولكن هذه الظاهرة نفسها في الشعر تجد لها سندًا من الاستعمال القديم حسبما يراه فريق من النحويين . ولعل عبارة ابن هشام عند حذف حرف العطف التي يقول فيها : «وباه الشعرا» عبارة دالة ؛ إذ تجد لحذف حرف العطف في الشعر دلالة غير دلالته في غيره.

ومهما يكن من أمر ؛ فإن هذه الظاهرة كثيرة جدا في الشعر الحر ، وكثيرة جدا في شعر صلاح عبد الصبور ، حتى إن كثرتها أدت إلى عدم إحصائها في شعره مثل بقية الطواهر السالفة .

وحرف العطف الذي يُقدر حذفه هو أعم حروف العطف وهو الواو ، وهي لطلق الجمجم - كما يقول النحويون - ولذلك فإنها هي التي يسمح نظام الشعر بحذفها عند الاقتضاء .

وأما حروف العطف الأخرى فإنها «تفيد مع الإشراك معنى ، مثل أنَّ الفاء توجب الترتيب من غير ترافق ، و(ثم) توجيه مع ترافق ، و(أو) تردد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينه ، فإذا عطفت بواحدة منها الجملة على الجملة ظهرت الفائدة» . لكن أليس للواو معنى سوى الإشراك في الحكم الذي يقتضيه الإعراب الذي يتبع فيه الثاني الأول ؟ يرى عبد القاهر الجرجاني أن القول بأن الواو لطلق الجمجم من غير معنى آخر ، وأنها لافادة التشيريك فقط بين المعطوف والمعطوف عليه قول تنقصه الدقة؛ فإذا قلنا : «زيد قائم وعمرو قاعد» فإن الواو ليست هنا بمجرد الجمجم بين الجملتين فحسب ، بل إننا - كما يقول - «نرى أمراً آخر نحصل معه على معنى الجمجم ، وذلك أنا لا نقول «زيد قائم وعمرو قاعد» حتى يكون عمرو بسبب من زيد ، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عنده أن يعرف حال الثاني . بذلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئاً ليس منه بسبب ، ولا هو بما يذكر

بذكره ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم . فلو قلت : «خرجت اليوم من داري» ثم قلت : «وأحسن الذي يقول بيت كذا» ؛ قلت ما يضحك منه ؟ فالمعطوف لا بد أن يكون بسبب من المعطوف عليه ، وما يخبر به عن الثاني لا بد أن يكون له علاقة بما يخبر به عن الأول من نوع ما قد تكون علاقة التماثل والتشابه أو التضاد . فلو قلت : «زيد طويل القامة وعمرو شاعر» كان خلفا ، لأنه لا مشاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر ، وإنما الواجب أن يقال : «زيد كاتب وعمرو شاعر» و «زيد طويل القامة وعمرو قصير» .

ويلخص العلامة عبد القاهر حديثه عن معنى الواو قائلا : «وجملة الأمر أنها لا تجىء حتى يكون المعنى في هذه الجملة لفقاً لمعنى في الأخرى ومضافاً لها ، مثل أن «زيداً» و «عمراً» إذا كانوا أخوين ، أو نظيرين ، أو مشتبكى الأحوال على الجملة ؛ كانت الحال التي يكون عليها أحدهما من قيام أو قعود أو ما شاكل ذلك مضمومة في النفس إلى الحال التي عليها الآخر من غير شك . وكذا السبيل أبداً»<sup>(٤)</sup> .

إن ما يقرره عبد القاهر لمعنى الواو العاطفة لا يفهم إلا من سياق النص الحالى أو اللغوى ، ولذلك إذا حذفت الواو في الشعر قام هذا المعنى المفهوم بتوجيه ذهن المستمع إليها دون غيرها من حروف العطف ، وتقديرها لا تقدر سواها .

لقد أولى البلاغيون الواو العاطفة اهتماماً أكبر من الاهتمام الذي أولاه النحويون إياها ، وأقاموا على وجودها بين الجمل وعدم وجودها مسائل الفصل والوصل ، وهي من أهم المسائل النصية إذ يقوم جزء كبير من ترابط النص عليها ، وقد عرف بعضهم «الفصل» بأنه «عبارة عن ترك الواو العاطفة بين الجملتين ، وربما أطلق الفصل على توسط الواو بين الجملتين»<sup>(٥)</sup> غير أن الذي نعنيه هنا هو ترك الواو مع إرادتها وال الحاجة إليها لأنها مطلوبة تركيبيا ، ومتروكة استعمالاً لمعنى آخر يراد .

والمواضع التي يحذف فيها حرف العطف في شعر صلاح عبد الصبور لا يمكن فيها كلها أن تفسر على البديل كما حاول بعض القدماء فيما صدر عن الشعراء ، ففي قوله في قصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» (ج ١ ص ١١٥) :

يانسيان ، اجعل ماضينا من أصدافِ ،

مستقبلنا من تبرٌ

لا يمكن أن تكون «مستقبلنا من تبر» مستأنفة ، وإنما كانت تقريراً لا يتناسب مع السياق ، ولا يناسب المعنى أن تكون بدلاً من «ماضينا من أصداف» ؛ لأنها لو كانت بدلاً لكيانت بدل إضراب ، وهو غير مراد هنا ؛ لأن المعنى المفهوم هو طلب جعل الماضي من أصداف وجعل المستقبل من تبر ، وبعبارة نحوية ، وقوع «ماضينا» و «مستقبلنا» في نطاق مفعولية «اجعل» .

وهذا لا يتأتى إلا بعطف «مستقبلنا» على «ماضينا» غير أن حرف العطف غير موجود ، وهو مفهوم ومقصود مع عدم وجوده ، وليس ثمة لبس أو غموض ، وعدم إرادة غيره ساعد على فهمه وتعيينه دون سواه .

والشعر الحرّ كثيراً ما تسقط فيه الروابط اللغوية ، وتبدو فيه الجمل كأنها مبددة مفرقة لا رابط بينها ، ولكن وجودها في نص واحدٍ ، وسياق واحد ، يساعد على جمع ما يبدو مشعاً مبدداً ، ويدفع القارئ إلى شيء من التوفز والاستعداد للّم هذه الخيوط ، استناداً إلى معرفته بنظام الشعر ، وهنا قد ينفتح المجال لخيال المتلقى أيضاً فيشارك في إبداع القصيدة بقراءته لها ، ويقوم مجال «التوقع» الذي تساعد عليه «القواعد» بالإسهام في فهم الرسالة التي يحملها النص .

وتقوم المصاحبات السياقية بتوجيه التفسير في النص ، وتمثل المصاحبات السياقية في المفردات المستخدمة في النص ، وفي الوظائف النحوية المختارة ، وطريقة رصف الجمل ، وغير ذلك من المكونات اللغوية للنص . ففي قصيدة «مرثية رجل تافه» (ص ٣٠٩) يقول صلاح عبد الصبور :

كان بلا أهل بلا أصحاب

فلم يشارك صاحبها حين الصبا لهو الصبا

ليحفظ الوداد في الشباب

في البيت الأول نجد أن كلمتي «أهل» و«أصحاب» ووقعهما في خط نحوى واحد وهو جرهما بحرف جر واحد (الباء) وإقحام (لا) النافية المهملة بين حرف الجر ومحوروه تساعد على جعلهما متعاطفين ؛ فيكون تقدير الكلام : «كان بلا أهل وبلا أصحاب» وتساعد كذلك على جعل «بلا أصحاب» بدلا من «بلا أهل» حيث إن «الأصحاب» أهل من لا أهل له . وهنا يكون اختيار أحد التوجهين مقبولا لأن المصاحبات السياقية لا ترفض ذلك ، ويتوقف هذا الاختيار على الزاوية التي ينظر منها القارئ ، فإن كان يرى أن «الأهل» غير «الأصحاب» كان تقدير حرف العطف معينا له على هذه الغيرية ، وإن كان يرى أن «الأصحاب» من «الأهل» كان سقوط حرف العطف مساعدا على هذا التفسير . وهنا نجد أن النص الشعري يكون مرنا في مواضع منه فيكون نصا مفتوحا لا نصا مغلقا ، ويعين على افتتاح النص أو إغلاقه اختيار النمط النحوى فيه والمفردات التي تشغلى الوظائف النحوية في تراكيبه .

في القصيدة نفسها يقول صلاح عبد الصبور :

و كنتْ أُعْرَفُهُ

أراه كَلَمًا رسا بيَ الصِّبَاحُ فِي بَحِيرَةِ العَذَابِ

أجْمَعَ فِي الْجَرَابِ

بَضْعَ لَقِيمَاتٍ تَناثَرَتْ عَلَى شَطُوطِهَا التَّرَابِ

أَلْقَى بِهَا الصَّيْانُ لِلدَّجَاجِ وَالْكَلَابِ

وَكُنْتْ إِنْ تَرَكْتَ لِقَمَةً أَنْفَتَ أَنْ أَلْهَمَا

يلقطها ، يسحها في كمه ، يبوسها ، يأكلها  
في عالم كالعالم الذي نعيش فيه  
تعشى عيون التافهين عن وساخة الطعام والشراب .

في جواب جملة الشرط «إن تركت لقمة أنفت أن ألمها ، يلقطها ، يسحها في كمه  
يبوسها ، يأكلها» توالٍ أربعة أفعال دون عاطف ، ودلالة هذه الأفعال تمنع أن يكون  
بعضها بدلاً من بعض ، فهي متعاطفة ولكن حرف العطف لم يذكر . وقد أوحى عدم  
ذكره مع إرادته بمعنى لم يكن ليتحقق مع وجوده ، وهو السرعة الشديدة في توالٍ هذه  
الأحداث وتلاحقها ، وهي سرعة كاشفة عن جوع قارص ، ولهفة والهة ، وتبعية ذليلة .  
إن هذه الأحداث الأربع تتم كما لو كانت حدثاً واحداً ، وحرف العطف لو وجد في  
هذا السياق كان سيؤدي إلى تراخي في هذا التلاحم السريع . فهنا جانبان متعارضان إلى  
حدّ ما ، أولهما : التلاحم السريع الذي يؤديه عدم وجود حرف العطف ، وثانيهما :  
الترابط الذي يؤديه حرف العطف . والحل الذي تلجأ إليه بنية العبارة لدفع هذا  
التعارض هو الربط بين العبارة المنطقية التي تفقد بعض مكوناتها من جانب والتقدير  
العقلي الذي يكمن في عمقها من جانب آخر ، وعدم الفصل بين هذين الجانبيين .  
والمتكلم - المستمع في اللغة المعينة لديه «المقدرة» أو «الكفاءة» اللغوية التي تعينه على  
فهم هذا «الأداء» في هذا المستوى من مستويات الكلام .

إنَّ قارئ ديوان صلاح عبد الصبور يدرك من اللمحات الأولى هذه الظاهرة  
الأسلوبية ، وأعني بها حذف حرف العطف مع إرادته ، وخاصة عندما تكون المتعاطفات  
أفعالاً مضارعة ، ويكون الفعل في أول البيت . وهذا التصرف الأسلوبى يجعل كل  
بيت كما لو كان مستقلاً ظاهرياً على حين أنه متراوط دلالياً بما قبله عن طريق اختيار  
المفردات وعن طريق إرادة حرف العطف لأن المعنى يقتضيه . والنماذج كثيرة منها  
قصيدة «حديث في مقهى» (ص ٣١٨) إذ تبدأ هكذا :

أتحوّل عن ركني في باب المقهى حين تداهمنى الشمس

أتحوّل عن شبابكى حين يداهمنى برد الليل

أتسمّ أحياناً من أسنانى

أتهدّ أحياناً من شفتي

أحلّم في نومي حلماً يتكرر كل مساء

أتدلّى فيه معقوداً من وسطى في حبل

أتسمع طلقاً نارياً يتماوج حولي مثل ذبابة

يهوى جسمى المجروح

ويرفرف حيناً ،

ثم يغوص بطيئاً في جوف الكون المفتوح

أخشى عندئذ أن أوخذ عنوة

وتستمر القصيدة على هذا المنوال ، كل بيت فيها يبدأ بفعل مضارع هو في عمقه

معطوف على الفعل الذي يبدأ به البيت السابق ، ولكن حرف العطف حذف منه

اعتماداً على صدور هذه الأفعال كلها من «متكلّم» واحد ، ولذلك تبدأ كل الأفعال

بالهمزة ، وضمير المتّكلّم المستتر هو الفاعل ، ولذلك عندما جاء الفعل مبدوءاً بالياء

كان فاعله مضافاً إلى ياء المتّكلّم فقام هذا بالتعويض عن استثار الفاعل في الفعل

«يهوى جسمى المجروح» فلما جاءت أفعال أخرى بعده احتاج إلى إظهار «الواو» فقال

«ويرفرف حيناً» فلما عاد إلى الأفعال الصادرة عن المتّكلّم مرة أخرى حذف الواو ،

فقال :

أخشى عندئذ أن أوخذ عنوة

والظاهرة نفسها ، وأعني بها الإتيان بالأفعال المضارعة صادرة من ضمير المتكلم في أوائل الأبيات ، نجدها في قصيدة «رؤيا» (ص ٣٢٤) وتبدأ القصيدة بفعلين متعاطفين ، ويدرك حرف العطف لأنهما غير صادرين من المتكلم :

في كل مساء حين تدق الساعة نصف الليل ، وتذوى الأصوات

فلما بدأت الأفعال تصدر عن المتكلم سقط حرف العطف ، فقال :

أتدخل في جلدي ،

أشرب أنفاسى ، وأنادم ظلى فوق الحائط

أنجول في تاريخى ،

أتنزه في تذكاراتى

أتحد بجسمى المفتت فى أجزاء اليوم الميت .

إذا لم يكن الفاعل ضمير المتكلم المفرد في الأفعال المضارعة ظهر حرف العطف ، وكما فعل في مطلع القصيدة حدث في مطلع أحد مقاطعها حيث كان الفاعل غير ضمير المتكلم ، إذ يقول :

في كل صباح يُفتح بابُ الكونِ الشرقيُّ

وتخُرُجُ منهُ الشَّمْسُ الْهَبِيبَةُ

وتُذَوَّبُ أَعْصَانِي ، ثم تجمُّدُها .

وريثما تستقر الأحداث وتبدأ في التلاحم يحذف حرف العطف :

تلقى نورًا يكشف عَرْبَى

تنخلع عن عورقى النجمات

أجتمع فارًا ، أهوى من عليائي .

لا أريد - بالطبع - أن أستخلص قاعدة ، فليس هذا من شأن هذه الدراسة ، وليس من شأن الدراسة الأسلوبية ، ولكن الغاية هي الوصف والتفسير فحسب ، ولذلك تكون الدراسة مفيدة ، تقتصر على نص واحد ، وهو هنا القصيدة بأكملها ، لأن كل نص يحمل خصائصه الأسلوبية به التي تعد مفاتيح لفهمه وكشف خباياه . في هذه القصيدة وسابقتها نجد «المتكلم» هو مصدر الأحداث ، تصدر عنه الأحداث كلها سلبا أو إيجابا بلا ترتيب لأهميتها أو أزمانها . إن إسقاط حرف العطف فيها يجعلنا نتصور المتكلم في بؤرة هذه الأحداث ، وتصدر عنه هذه الأحداث ، وكأنها تصدر في وقت واحد .

وليس حذف حرف العطف مقصورا على حذفه مع الفعل المضارع وحده ، بل نجده كذلك مع الفعل الماضي ، وقصيدة «الشمس والمرأة» (ص ٣٢٧) تعد نموذجا لهذه الحالة ، يقول صلاح عبد الصبور :

كانت تتململ في ضجعتها ،

شمس غاربة

تفصل نورا مكتوما ،

تتمزق في منحنيات الظل

وتهوى أشلاء



كانت تتململ في ضجعتها

تحفى بضم خطوط في ساقيها

تمدد زرقاء

عيناها تطفئان وتشتعلان

هدبها يرتعشان ويرتعدان

تذاكر عهداً ذهبياً ،

قضته في صحبة رجل مجنونٍ

لا يتورع أن يُضجِّعها فوق العشب

ويلقِم نهديها حتى تبكي إعياء



هبطت عن مضجعها لما جاء الليل

بلت شيخوختها في ماء البحر

أغفت حتى تولد في الصبح الداني عذراء



هزت نهديها المطوطبين

بحثت بينهما عن مفتاح الغرفة

نظرت تتلمس خطوطها في الرملِ ،

وقامت مرهقة شمطاً

أخذت من أول دكان ما يكفيها من خبز ونبيذٍ ودخانٍ

ذهبت كى ترقد في ماضيها

تنشئه إنشاءً



الصبح يشد ذؤابات الشمس العذراء

ويُفرشها الحصباء



كانت تتَبَسْمُ ميَةَ ،

وَيَدَاها فِي نَهْدِيهَا ،

فَمُهَا يَتَحَلَّبُ مَاءَ

فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ ثَمَانِي قَوافِي تَعْثَلُ نَهَايَاتِ صُوتِيَّةٍ مُوَحَّدةٌ «أَشْلَاءُ - زَرْقاءُ - إِعْيَاءُ - عَذْرَاءُ - شَمْطَاءُ - إِنْشَاءُ - الْحَصْبَاءُ - مَاءُ». وَكُلُّ قَافِيَّةٍ مِنْهَا تَغْلُقُ دَائِرَةً تَبْدِأُ بِفَعْلٍ مَاضٍ مَسْنَدٌ إِلَى ضَمِيرِ الْغَائِبَةِ الْمُفَرِّدةِ «كَانَتْ - كَانَتْ - هَبَطَتْ - هَزَّتْ - أَخْدَتْ - كَانَتْ» إِلَّا الدَّائِرَةُ الَّتِي جَاءَتْ قَبْلَ الْأُخْيَرَةِ فَقَدْ بَدَأَتْ بِيَدِيَّةٍ مُغَایِرَةً ، وَهَذَا الْبَيْتُ يَمْثُلُ دَائِرَةً خَارِجِيَّةً مُحيَّةً بِالْمَدِينَةِ :

الصبح يشد ذؤابات الشمس العذراء ويُفرشها الحصباء

لتلقى الضوء على الأحداث الأساسية ، ولتوحى بيده دورة جديدة من دورات الحياة المتتجددة التي تودع قدماً غارباً ، وتستقبل جديداً مقبلاً سوف ينتهي النهاية نفسها .

كان مقتضى المعيار النمطي أن يبدأ كل بيت بحرف العطف «الواو» ولكن الأداء اللغوي تخلّى عن هذه الوسيلة وأتى بها من غير واوات العطف ، كما أسقط واوات العطف في تلافيف بعض الدوائر الداخلية في القصيدة (بَلْتَ - أَغْفَتَ - بَحْثَتَ - نَظَرَتَ - أَخْدَتَ - ذَهَبَتَ - فَمُهَا يَتَحَلَّبُ مَاءَ) .

إن إسقاط واو العطف في أول كل «مقطع» من مقاطع القصيدة ، وهو ما سميته «دائرة» لتشابه البداية والنهاية ، يجعل القارئ يدرك أن الحركة الحداثية تبدأ من النقطة

نفسها التي تبدأ منها ساقتها ، فهي حركة في دائرة مغلقة تحدث في منطقة ثابتة مضجدة بدأت بالتململ وانتهت بالموت الساخر «كانت تتململ - كانت تتململ - هبّطت» فالتململ أدى إلى الهبوط ، وحاولت التحرك من جديد «هزّت نهديها المطوطين» ولكن النهدين كانوا مطوطين وليس فيهما إدراك يغذى الرغبة الواهنة فكانت النتيجة أنها «كانت تتسم ميتة ، ويداها في نهديها» إنه تبسم السحرية من هذه الرغبة في الحركة التي لا تجد ما يعدها بالحياة . ولعل سيطرة ضمير «الغائية» على القصيدة كلها أعطى دلالة التولى والغروب ، فهي «شمسٌ غاربة» نورها مكتوم تمزق في منحنيات الظل وتهوى أشلاء ، على حين أن هناك شمساً أخرى عذراء تولد من جديد ، وسوف تلقى هذا المصير نفسه ، لأن الصبح يُفرِّشُها الحصباء .

وكان مقتضى المعيار - النمط أيضاً أن تذكر واو العطف مع الأفعال التي وردت في خلال «الدائرة» أو المقطع ، ولكنها حذفت في السطح مع إرادتها في العمق . وإذا كان إسقاط حرف العطف يوحى بسرعة الأحداث وتلاحقها أحياناً كما رأينا في القصيدة التي سلفت من قبل ، فإنه هنا يوحى بعكس ذلك تماماً ، ولعل ذلك راجع إلى اختيار الأفعال الماضية ونوعها المعجمي ، ولعل السياق اللغوي كذلك ساعد على إنتاج هذه الدلالة لحذف حرف العطف مع هذه الأفعال ، فالسياق اللغوي فيه تململ «كانت تتململ في ضجعتها» وضجعة وهبوط وإعياء وإغفاء ، ولذلك عندما جاء هذا المقطع :

هبطت عن مضجعها لما جاء الليل

بلت شيخوختها في ماء البحر

أغفت حتى تولد في الصبح الداني عذراء .

وسقطت فيه أداة العطف كانت الحركة بطبيعة مترافقه لا حيوية فيها تنقل خطوطها في الرمل إرهاقاً وشيخوخة وعجزاً ، وكان كل حدث منها منقطع عما قبله .

ولعل هذا يفسر لنا أن كل ظاهرة مرتبطة بسياقها ، ويؤكد أنها لا تعطى الدلالة نفسها في كل موضع ، ولكنها تختلف باختلاف السياق .

★ ★ ★

لعل فيما قدمت من هذه الاستعمالات «الانحرافية» دليلا على ما وراءها . وأريد أن أؤكد أن مفهوم «الانحراف» أوسع من استيعاب هذه الاستعمالات ؛ فهذه الاستعمالات غوذج فحسب من نماذج الانحراف الأسلوبى ، أو مثال من أمثلته . ويمكن - بالطبع - تتبع النماذج الأخرى في شعر صلاح عبد الصبور وغيره . وكما كان «الانحراف» الأسلوبى متمثلا في الاستعمالات المخالفة لنظام النحو الموصوف في النثر ، ويمكننا أن نطلق عليه «النحو النثري» ، يمكن أن يكون كذلك في الاستعمالات الموافقة ، ولكنه حينئذ يأخذ مظاهر أخرى ، قد تكون في غلبة الأفعال على الأسماء مثلا أو شيوع الفعل المضارع دون غيره ، أو شيوع استخدام نوع من أنواع الفصائر دون سواها ، أو غلبة إحدى الوظائف التحوية على غيرها ، أو غير هذا أو ذاك مما يمكن أن يلاحظ في النص المعين . وما زلت أؤكد أن كل استعمال من هذه الاستعمالات مرهون بسياقه النصي الوارد فيه ، ولا يفسر إلا في إطاره ، وهكذا يكتسب كل استعمال حيوية متتجددة بتجدد النصوص . ولقد كان أسلافنا على شريعة من الأمر عندما اهتدوا بصفاء فطرتهم هذا إلى مع النص القرآني فتجلى في ملكات عظيمة في التناول الأسلوبى نظمها ونقضى عليها إذا لم نحاول إحياءها في نصوص أخرى . يقول جون ليونز : «أعطنى السياق الذي وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها» ويضيف : «من المستحيل أن تعطى معنى كلمة بدون وضعها في سياق ، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها»<sup>(١)</sup> . إن السياق هو الذي يحدد المعنى ، ويختار أنماط التراكيب التي تؤديه فلا بد من توافق التراكيب مع السياق .

## خاتمة

بعد هذا البحث دراسة في «نحو النص» الذي يلقى في الآونة الأخيرة اهتماماً كبيراً من الباحثين الذين يستخدمون معطيات البحث اللغوي في دراسة الأدب ، ونحو النص ينظر إلى العمل كله قصيدة أو غيرها على أنه وحدة التحليل ، وليس الجملة . وهو لا يعني عن دراسة الجملة بطبيعة الحال ، بل إنه يفيد من معطيات دراسة الجملة في تكوين هيكله وإقامة بنائه على اعتبار أن نحو الجملة بمكوناته يعد «علاقات أفقية» تتدخل في نسيج النص مع «العلاقات الرئيسية» التي يمثلها نحو النص . ونحو النص ليس نحو تقويمياً يعني بالتصويب والتخطئة ، ولكنه «وصفي تفسيري» ، يصف الظاهرة ، ويحاول أن يفسرها في إطار النص تفسيراً يتلاءم مع السياق الخاص بالنص نفسه .

ولقد ارتبطت محاولات التفسير في القديم بالجملة لأن «النحو» السائد كان نحو الجملة . ولكن هذه المحاولات القدية لم تكن تُغفل السياق في كل الأحوال ، وما قالوه في هذا الصدد يمكن أن تؤسس عليه نظريات مفيدة إذا أحسن استغلالها وأجيد عرضها .

وإذا كنا ننظر إلى كل «قصيدة» على أنها عمل مستقل ، وأنها «نص» قائم بنفسه فلابد أن يكون هذا النص مشتملاً على وسائل خاصة تعين على فضّ اختامه وفك مغاليقه ، وينبغي أن تكون هذه الوسائل متضادرة لا متنافرة ، ومتقارضة لا متعارضة ، بمعنى أنه إذا بدأ من زاوية منها أدت إلى النتيجة التي يؤدي إليها البدء من زاوية أخرى ، فإذا أخذنا الأصوات مرتكزاً للتفسير مثلاً توصلنا إلى النتيجة التي يؤدي إليها

اتخاذنا «التركيب» منطلقاً في التحليل . ومن جانب آخر إذا انطلقنا من «نحو النص» وقواعد السياقية والتركيبية نجد أن الجوانب الأخرى المكونة للقصيدة من أصوات وقافية وزن لا تتعارض مع معطيات القواعد بل تساعده على تحليهغا نفسها وتحقيق المطلب نفسه . فالنص كله - إذن - بنية واحدة متماسكة ، وكل درب نسلكه فيه يفضي إلى نقطة تفضي إليها الدروب الأخرى .

ولقد اعتمد هذا البحث على «السياق» في تفسير الظاهرة التحويية الانحرافية ، والسياق الذي يعنيه في الشعر خاصة لابد أن يكون سياقاً لغويًا ؛ لأن «سياق الحال»<sup>(٩٧)</sup> ، وهو الظروف الملائمة للنص المحيطة به ، لا يكون واصحاً في القصيدة . وكل قصيدة تخلق سياقها الخاص بها ، وهو لا يكون إلا سياقاً لغويَا بعناصره المختلفة ، والسياق اللغوي هو الذي يبقى مع القصيدة ، وأما «سياق الحال» فإذا كان سياق القصيدة اللغوي قادرًا على تضمينه والإشارة إليه فإنه حينئذ يصبح سياقاً لغويَا ، وأما إذا لم يتضمنه سياق القصيدة اللغوي فمعنى هذا أن القصيدة لا تكون في حاجة إليه ، وتصبح مكتفية بنفسها . إن كل قصيدة بوصفها عملاً متكاملاً نصًّا واحدًا له سياقه الخاص به ؛ ولذلك لابد من تفسير القصيدة كلها بوصفها نصًّا واحدًا من خلال السياق الذي تصنعه القصيدة نفسها ، ولا بد - كذلك - من ربط كل ظواهر النص بما فيها الظواهر التحوية (الصوتية والصرفية والتركيبية) بالنص ، ومحاولة تفسير النمط والانحراف في إطار السياق .

وقد كان هناك مبدأ جرى عليه هذا البحث هو أن كل ما يرد في القصيدة مقصود من الشاعر ، يستعمله ليوحى به إلى معنى يرمي إليه ، كما حدد ذلك سيبويه من قديم ، ولا بد من رفع الوصاية على الشعراء الكبار ، تلك الوصاية التي يفرضها من يرون الصواب رأياً واحداً ، وقد رأينا أن كل استعمال ورد في شعر صلاح عبد الصبور من الاستعمالات المخالفة لنظام قواعد النثر المطردة ، له عمق استعمالي قديم استعمله من

قبل شعراء يُحتاج بلغتهم وتحتاج لغتهم مقياساً يقاس عليه ، ولعل هذا يؤكّد الحاجة من جديد إلى العمل على فصل الشعر عن النثر في التعريف النحوي ؛ لأن التسوية بينهما ظلمت الشعر بوجود ما يسمى ضرورة فيه ، وظلمت النثر بفرض قواعد عليه لم تستعمل فيه ، ولأن قواعد كل فن لا بد أن تكون نابعة منه هو نفسه من خلال خواصه التي تعدَّ معياراً يقاس عليه .

ولم يكن الهدف - على أية حال - التماس العذر لشعراء الشعر الحر ، مثليين في رائد من روادهم ، في ارتكاب هذه الاستعمالات التي تعد من وجهة نظر القدماء «ضرورة» ومن وجهة نظر المحدثين «انحرافات» تتمثل ملخصاً أسلوبياً ، فهي استعمالات - كما رأينا - مسموح بها ، مرخص للشعراء في استعمالها من زمن بعيد ، وقد كان الشعراء يستعملونها قبل أن يوجد النحويون الذين يرخصون لهم فيها . ولم يكن الهدف كذلك أن أبين أنَّ الانحرافات الأسلوبية في أبنية المفردات أو في التراكيب أفضل من غيرها ، فليس المفاضلة واردة في هذا المجال . ولكن كان الهدف الواضح هو الوصف والتفسير ، ومحاولة كشف أنَّ الشعراء حينما يستخدمون شيئاً في شعرهم يكون لهذا اللون من الاستخدام مقابل دلالي مطلوب ، ورصيد من المعنى مقصود ، وأنهم يعمدون إلى ذلك بالخدس الشعري ، ويحاولون بهذا الاستخدام المعين وجهاً - كما يقول سيبويه - سواء أكان هذا الوجه وجهاً نحوياً أم وجهاً دلالياً ، وهما وجهان لعملة واحدة على كل حال .

## الهوامش والتعليقات

(١) هناك كتاب ألفه ثلاثة من المختصين في الأدب ونقده بعنوان «في البلاغة والنقد الأدبي» طلاب كلية التربية الأساسية بالكويت ، يقول فيه مؤلفوه عن الشعر الحر «الشعر الحر يفقد أهم خصائص الشعر وهو الوزن» (ص ٢٩٢) ومهما يكن من أمر تفسيرهم لهذه العبارة فهي تحمل مضموناً غير صحيح في وصفه للشعر الحر . (د. حسن محسن - د. صلاح حسن - د. عز الدين الجردى - الكويت ١٩٨٥ م) .

(٢) هناك وجهتا نظر حديثان في الدرس اللغوي ، الأولى هي تلك التي تقوم على اعتبار اللغة منظومة علامات لغوية ليس غير ؛ ومن هنا يكون مفهوم الألسنية قائماً على وصف اللغة ، وينهض على ما يعرف بالمعاينة الموضوعية لسلوك المتكلمين اللغوي ، ويرمى هذا الوصف إلى عرض كل ما تتمتع به اللغة المدرستة من خصائص ذات قيمة في ذاتها . وهذا هو اتجاه المدرسة التي قادها دي سوسيير الذي يرى أن اللغة تدرس في ذاتها ولذاتها .

والآخرى هي تلك التي تقوم على تعريف اللغة بأنها منظومة قواعد لا منظومة علامات لغوية . وهذه النظرية تبني على أن اللسان واحد لدى البشر جمياً وما يصدر عنه إنما هو جميع اللغات بوصفها ظاهرة خاصة ، ويعد تحليل اللغات دليلاً على أن لها كليات ألسنية مشتركة هي ما يعرف بالسمات ، والمقولات ، والمفاهيم المتشابهة ، وكل هذا يؤدي إلى الاعتراف بأن ما يتباين في اللغات إنما هو نتيجة لتغيرات سطحية ، أما أبنيتها العميقية فإنها واحدة متشابهة ، وهذا هو اتجاه تشومسكي وأتباع مدرسته الذين أسهموا في تعزيز نظرياته .

(انظر : مدخل إلى الألسنية ص ١٨ ، ١٩ - يوسف غازى - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - منشورات العالم العربي الجامعية) .

(٣) انظر كتابي : بناء الجملة العربية ص ٢٤٩ ، ٢٥٢ (دار الشروق ١٩٩٦م) .

(٤) ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الأول ص ١٨ (دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٢ م) .

(٥) انظر : الكتاب لسيبوه ٦٣٣/٣ (طبعة دار القلم) وقد تابع النحويون سيبويه في جعل هذا ضرورة . (انظر : المقتضب للمبرد ٢٥٩/١ تحقيق الشيخ عبد الخالق عضيمة . وانظر : الكامل للمبرد أيضاً ٥٨/٢ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته - دار نهضة مصر) . وفي الكامل يقول المبرد : وقال الفرزدق يعني يزيد بن المهلب :

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم خُضعَ الرقابِ نواكسَ الأَبصارِ

وفي هذا البيت شيء يستظرفه النحويون ، وهو أنهم لا يجمعون ما كان من فاعل نعتا على فواعل لثلا يلتبس بالمؤنث ، لا يقولون ضارب وضوارب وقاتل وقواتل ، لأنهم يقولون في جمع ضاربة: ضوارب وقاتلة: قواتل . ولم يأت ذلك إلا في حرفين أحدهما في جمع فارس : فوارس ؛ لأن هذا مما لا يستعمل في النساء ، فأمنوا الالتباس . ويقولون في المثل : هو هالك في الهوالك ، فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال لأنه مثل : فلما احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله فقال : نواكس الأَبصار ، ولا يكون مثل هذا أبداً إلا في ضرورة» .

ويجعله بعضهم من الشاذ ، جاء في شرح الأشموني ٤/١٤١ نقاً عن شرح الكافية : «نص سيبويه على اطراد (فواعل) في (فاعل) صفة لمذكر غير عاقل . قال : وإنما الشاذ في نحو فارس وفوارس، يعني فيما كان الفاعل صفة لمذكر عاقل ، وقد أشار

(ابن مالك) إلى هذا بقوله : «وَشَدَ فِي الْفَارِسِ مَعَ مَا مَاثَلَهُ» وذلك قوله في فارس وناكس وهالك وغائب وشاهد : فوارس وناكس وهوالك وغائب وشاهد . وكلها صفات للمذكرة العاقل .

وتأنول بعضهم ما ورد من ذلك على أنه صفة لطوائف فيكون على القياس ، فيقدر في قوله : هالك في الهوالك : في الطوائف الهوالك . قيل : وهو عمن إن لم يقولوا : رجال هوالك» .

ولعل من الواضح هنا أن التحويين لا يعنيهم - وهذا ليس عيبا عليهم - إلا اطراد الصيغ ، واطراد القواعد شعرا وترثا . وهم بذلك يعاملون الشعر على أنه «كلام» فقط لا أنه «كلام مخصوص» . وانظر : التفسيرات المختلفة لتوجيهه بيت الفرزدق السابق في خزانة الأدب للبغدادي ٢١٢ / ٤٠٢ - تحقيق عبد السلام هارون .

(٦) انظر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب - البلاغة - علم اللغة النصي ص ٦٨ لبرند شبلنر (ترجمة د. محمود جاد الرب - الطبعة الأولى ١٩٨٧ - الدار الفنية للنشر والتوزيع - القاهرة) .

(٧) انظر : السابق نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ ، وانظر أيضا : اللغة والإبداع للدكتور شكري محمد عياد ص ١٨٣ يقول :

وقد اقترح أحد أتباع تشومسكي أن تتحذ «البنية العميقية» أساساً لتعيين الانحرافات (ج.ب. ثورن : النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى) .

ولكن د. شكري عياد يعترض على هذا قائلا : ولكن البنية العميقية - كما عرفنا - فرض ذهنى لا علاقة له بالاستعمال ، والحكم فى تعيين الانحراف إنما هو الاستعمال .

وذهب آخر من أتباع تشومسكي أيضا ، إلى أن الجملة التى تخالف قاعدة أصلية

في ذلك النحو تكون أقل نحوية ، ومن ثم أكثر انحرافا من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصا ، وبناء على ذلك فجملة مثل : «أنت أمس» أشد انحرافا من «الأشجار تهمس» لأن الأولى خالفت قاعدة أصلية وهي الإخبار عن شخص بوصف ، فأخبرت عنه باسم زمان ، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية ، وهي أن الهمس فعل يسند إلى العقلاه لا إلى النبات (سول سابورنا : تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية) .

ويعرض د. شكري عياد على هذا الاقتراح أيضا قائلا : وهذا الاقتراح - كسابقه - ينظر إلى القاعدة ولا ينظر إلى الاستعمال ، أي أن كليهما يلغى تأثير السياق الخارجي على السياق اللغوي ، فكون إحدى الجملتين أشد انحرافا من الأخرى مرتبط بالمعنى ، والمعنى مرتبط بالسياق الخارجي أو المناسبة إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئا واحدا .... فلو قال شخص لأخر : «أنت أمس» يريد أنه ينتمي إلى الماضي ، أو يعيش الماضي لكان أقل انحرافا من قوله : «الأشجار تهمس» (تأمل هذا المثال العملي أن يقول زعيم مخاطبا جمعا من الشباب : نحن اليوم وأنت غدا) والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال ، وإن كانت غير مقبولة إطلاقا ... فمخالفة القواعد في اللغة لا يمكن أن تجري بدون ضابط . وقد أطلق النحويون العرب اسم «الضرورات الشعرية» على ما يجوز للشاعر دون الناثر . والتسمية نفسها تدل على أن الشاعر لا يقدم على هذه المخالفات إلا مضطرا لإقامة الوزن أو القافية ، ولكنهم لاحظوا أيضا أن البلية - شاعرا أو ناثرا - ربما خالف القاعدة من غير اضطرار .

واعتراض الدكتور شكري عياد على أتباع تشومسكي مبني على النظر السريع ، لأنهم وصفوا القواعد بدقة وتفصيل ، وكل ما أشار إليه من اعتراض متضمن في وصف القواعد بحيث يعد الانحراف عنها واضحا وما قاله عن وصف النحوة العرب لمخالفات

الشعراء يحتاج إلى تحيص (انظر : كتابي : لغة الشعر : دراسة في الضرورة الشعرية (دار الشروق ١٩٩٦) .

(٨) أشهر التعريفات التي تعرف الأسلوب تعريفان . أحدهما يعرفه بأنه انحراف deviation عن معيار Norm أو مفارقة departure أو مجاوزة ، وهو كما يقول جون كوين المصطلح الذي اختاره شارل برينو وبول فاليرى عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضاً معظم المتخصصين اليوم . وفي الحقيقة فإنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبياً ، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة فتحن لا تحدد ما يوجد فيه ، ولكن تحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول : الأسلوب هو ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذي يستخدمه الأدب له قيمة جمالية ، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي ، وإذا فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مراد» فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغي عمله هو التخصيص بأن نقول : لماذا تعد ألوان من المعاوزة جمالية وألوان أخرى لا تعد كذلك . ومع ذلك فإن مصطلح المعاوزة يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله . (بناء لغة الشعر - جون كوين - ترجمة د. أحمد درويش - مكتبة الزهراء) .

والأخر يعرف الأسلوب بأنه اختيار Selection أو انتقاء Choice يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة . وسواء أكان هذا أم ذاك فإنه لا يمكن القيام بذلك إلا في ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجلانس والخاص إلى العام . يقول هاليداي : «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل في الإسهام في تحليل الأدب الإنجليزي فإن عليه أولاً أن ينجز وصفاً شاملًا لإنجليزية العصر على كل المستويات» (انظر : الدراسة الإحصائية للأسلوب . بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة . د. سعد مصلوح - عالم الفكر - المجلد العشرون - العدد ٣ - ١٩٨٩ م) .

وين «الاختيار» و«الانحراف» - كما يقول د. شكري محمد عياد - تقابل من أكثر من وجه ، فالاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة في اللغة ، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء «المطرد» و«الغالب» و«الكثير» في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة ، وربما اقترب من «القليل» وحتى «الشاذ» (أو «الضرورة الشعرية») .

والاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، وهذا منطقى ؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا ، ولكنه فضول إذا كان له غرض فنى ، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمن ، كما كان القدماء يقولون إن العربي الفصيح إذا قوى طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه (انظر : الخصائص لابن جنی ٢٩٢/٢) .

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له ، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته ، ولهذا سمي الكلام الذي غابت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع» والانحراف على العكس ، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير ، ولكن المتلقى يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال .

ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ كما يرى ريفاتير في «معايير لتحليل الأسلوب» .

ويرى د. عياد أن هذا جانب واحد للانحراف ، وأن الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلى للنص . ويربط د. شكري عياد بين الانحراف ونظرية الإعلام أو الإبلاغ ، ويشرح ذلك من خلال التوقع الذى يقترب بقواعد اللغة الصوتية والصرفية والنحوية ، ويرى أن نظرية الإعلام تقدم تفسيرا علميا لوظيفة الانحراف ، ثم

يخلص إلى اعتبارين مهمين أولهما أنه ينبغي ألا تقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة وشاملة ، فتقسيم كل قاعدة إلى أصل وفروع يجب أن يكون مبدأً مرجعياً في كتب النحو ، ثم يجب ألا يكون معيار الانحراف هو كتب النحو المطولة ولا معاجم اللغة الموسعة ، فالمعيار في كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية ، ولللغة الجارية قد لا تكون هي لغة الحديث بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة ، هي إن شئت ، اللغة التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرتين عربيتين متباудدين إذا التقى للمرة الأولى (إنه يعني اللغة المشتركة بين أبناء الوطن العربي وهي العربية الفصحى المعاصرة) .

الاعتبار الآخر هو أن المعيار الكمي نافع في تعريف الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها ، ويمكننا تعريف الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية . ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعاصرة .

(انظر : اللغة والإبداع للدكتور شكري محمد عياد : ٧٨ - ٩٠ - القاهرة - ١٩٨٨ م) .

ويتّقدّر برنارد شيلتر خمسة أنواع للانحرافات المقبولة في النظرية الأسلوبية هي :

١- انحرافات يمكن أن تدرج - حسب درجة امتدادها في النص - في الانحرافات الموضعية أو الشاملة ، ويصيب الانحراف الموضعى جزءاً محدداً من السياق . ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعى عن اللغة المعاصرة . أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النص كله مثل تردد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر أو بقلة لافتة للنظر في نص ما ، فيعد هذا انحرافاً شاملًا يمكن تحديده إحصائياً.

٢- انحرافات يمكن إدراكيها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعاصرة فتنوع إلى انحرافات سلبية وإيجابية ، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تفسد أو

تضييق للمعيار . أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقيد المعيار وتحديده . وتنشأ في الحالة الأولى تأثيرات شعرية باتهاب القواعد النحوية ، وفي الحالة الثانية ، بقيود في النص كالقافية مثلاً . وقد انتشرت النظرية التي تعد الأسلوب انتهاكاً لقواعد المعيار اللغوي في أسلوبية الانحراف ، ووجدت اهتماماً كبيراً في السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب في علم النحو التحويلي التوليدى .

٣- انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنص الذي هو مجال التحليل ، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية . فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله يوجد انحراف داخلي ، أما الخارجي فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوي) .

٤- انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه ، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات التالية : الانحرافات الخطية أو الكتابية ، أو الانحرافات الفنولوجية ، الانحرافات الصرفية ، الانحرافات النحوية ، الانحرافات الدلالية .

٥- انحرافات تميز بناء على وجود أسس أخرى مثل الوحدات اللغوية أو اندماجها بالمعنى الذي ورد عن جاكوبسون .

ويناقش برند شبلنر هذه الأنواع الدقيقة من الانحرافات ، ويدرك الاعتراضات على أسلوبية الانحراف التي تحتل مساحة كبيرة من اهتمامه في كتابه «علم اللغة والدراسات الأدبية من ٦٠ - ٧٤».

ويستعرض جورج مونان أنواع الأسلوبية الحديثة التي قامت على أنقاض النظرية البلاغية القدية في فرنسا ، والتي كانت وجهة نظرها تدور حول «كيف يجب أن تكتب» . وكانت تعاليمها تساعد على فهم كيفية الأدب ، وقد وصفت بدقة قوله أسلوبية ما زالت قائمة حتى الآن مثل الاستعارة والكناية والتشبيه وغيرها . ونلاحظ أن مترجم كتاب جورج مونان - مع غموض لغته - يستخدم مصطلح «العدول» بدلاً

من «الانحراف» الذي يستخدمه مترجم كتاب شيلنر ، أو «المجاوزة» التي يستخدمها مترجم كتاب جون كوين . ومهما يكن من أمر فإن مونان يذكر عدداً من النظريات الأسلوبية التي تختلف باختلاف زاوية النظر منها :

١- «**الأسلوبية النسوية**» - وهي نظرية من أنماط العدول - ولكنها تتم بالإجابة عن السؤال التالي «لماذا يكتب الكاتب؟» وهي النظرية التي قامت على أنقاض البلاغة القديمة من قرنين من الزمان في فرنسا ، وتحتفل أنماط الأسلوبية النسوية باختلاف الأجوبة عن السؤال السابق ، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق ، وقد تكون أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية ، وهي كلها أجوبة ضرورية للذى يريد أن يفكر في مسببات الأثر الفنى ويتشبث بوضع السؤال السابق في بداية تفكيره ، ولكن الخطر الأكبر في هذا الاتجاه يتمثل في استبطان الكاتب لا في استبطان النص .

٢- وأما **الأسلوبية الوصفية** فإنها تهتم بالإجابة على سؤال آخر هو «كيف يكتب الكاتب» والمنطلق في الإجابة عن هذا التساؤل هو القارئ لا الكاتب ويتمثل في اعتبار الأثر الفنى وحده والاعتماد عليه ، والانطلاق منه وقد كتب بالفعل ، ولا يكون البحث عن سبب كتابة الكاتب له وإنما يكون البحث في المقام الأول وظيفياً : كيف يؤثر في القراء ؟

٣- وأما النظر إلى **الأسلوب** باعتباره عدولاً فقد بدأ يتطور في أواخر القرن التاسع عشر وهي نظرية في الأسلوب تعتبره عدولاً عن المعيار ، وقد عرف أول الأمر من قبل فون دير جابلنتز (١٨٧٥) بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعض وسائل اللغة على بعض . وعرفه موروزو بعد ذلك (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التي تضعها اللغة بين يدي كل متكلم ، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى «حالة الحياد اللغوية» أو بما سماه موروزو «الانطلاق من نوع من درجة الصفر» في الأسلوب ، أو «من شكل لغوى أقل ما يمكن تميزاً» .

وقد نظر ليوبولد ليبستز (1948) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التي تتدنى بها اللغة استخداماً منظماً ، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام - وهو الصفة الأسلوبية - الانحراف الأسلوبى الفردى أى العدول عن الاستعمال العادى .

وقد بحث بيير جIRO (1954) عن مقياس موضوعى لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائى فالألفاظ ذات التواتر غير العادى لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التواتر الموضوعى من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له ، تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب .

ويحاول ريفيتير (1961) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار أكثر بتعريفه بأنه «احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية ، وهو ما يجنب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادى الذى يصعب إقراره .

وعلى حين يقرر كيبيدى فارجا (1963) الأسلوب بأنه «المفاجأة» فإن جاكوبسون يعرف بأنه الانتظار الخائب *deviated expectancy* .

وأما مارتينيه فإنه يعرف الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغويةقصد منها الرفع من المحتوى الإخباري في البلاغ ، فالإخبار الذي تحمله وحدة لغوية يكون عكس احتمال ظهور تلك الوحدة في الخطاب ، فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لا تتکهن بها .

وقد وجهت اعترافات أساسية للاتجاهات السابقة التي تدور في إطار نظرية واحدة ، ولم تستطع أن تدحض الاعتراض المخوري التالي : ليس كل اختيار أسلوباً ، وليس كل ارتفاع في نسبة إخبار بلاغ من البلاغات أسلوباً ، وقد قال مارتينيه وهو بقصد الحديث عن الأسلوب بوصفه ظاهرة مرتبطة بذلك الارتفاع في نسبة الإخبار في بلاغ ما : إنه يجب عدم تجاوز كثافة الإخبار المناسبة لاقتراح البلاغ ، ويجب أن تتجاوز على الأرجح نسبة الإخبار المناسبة لجدوى البلاغ أو عدم جدواه . وإلا فماذا تفعل؟ نصنع

بلاغة تقوم على نظرية الإخبار ، ونعلم - إذن - كيف يقع صنع الانتظار الخائب ، والعدولات ، والمفاجآت ، والانحرافات التي لا وظيفة لها إلا أن تكون انحرافات وعدولات ومفاجآت إلخ ، ولكن : مفاجآت لماذا ؟ وانحرافات لماذا ؟ لن نحصل حينئذ إلا على لعب أسلوبية بدون وظيفة إنسانية .

ويضيف جورج مونان : فهذه النظرية التي تبرز بلا شك إحدى الخصائص في كل أسلوب ليست رغم ذلك العصا السحرية التي تحكتنا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياسا ثابتا . (مفاتيح الألسنية - جورج مونان - عربه وذيله بمعجم عربي فرنسي الطيب البكوش - منشورات الجديد - تونس ١٩٨١) .

وهناك نظريات أسلوبية أخرى متنوعة تختلف باختلاف زاوية النظر للنص موضوع الدراسة . انظر في ذلك : (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : د. صلاح فضل . الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي : د. شفيق السيد - دار الفكر العربي - ١٩٨٦ . والأسلوب : دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح - دار الفكر العربي - ١٩٨٥ . والأسلوبية الذاتية أو النشوئية : عبد الله صوله - مجلة فصول - مجلد ٥ - العدد الأول ١٩٨٤ . والأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : د. عبد السلام المسدي - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - ١٩٧٧ م . وأثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث : توفيق الزيدى - الدار العربية للكتاب - تونس ) .

(٩) انظر :

Paul Roberts, Modern Grammar. P. 7, 8 (New York 1968)

وكان الدكتور محمد متدور يسمى هذه الظاهرة «كسر البناء» ويقول - وهو بقصد التعريف بما يسميه النقد اللغوي : «لقد تميز في الغرب كتاب بما في أسلوبهم من نتوء لا تعدو أن تكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب . وهذا النفر يطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم «كسر البناء» .

ومن النقاد - وبخاصة في الغرب - من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له . وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق عمل في ذاته ، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألف» (في الأدب والنقد ٢٤، ٢٥ - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - دون تاريخ) .

(١٠) عالجت في كتابي «لغة الشعر : دراسة في الضرورة الشعرية دار الشروق ١٩٩٦م» أسباب وجود هذه الظاهرة ونشأتها في إطار مناهج النحويين ، وموقف النحاة منها ، وعالجت عدداً كبيراً من مسائلها في ضوء جديد ، كما ناقشتها في ضوء تعدد اللهجات ، واختلاف الروايات ، والسلبيات اللغوية ، وأخيراً ناقشت دور الشعر في التعديد النحوي ، وقد انتهيت إلى أنه لا يكاد يوجد ما سماه النحويون ضرورة شعرية ، ورأيت أن النحويين هم الذين اضطروا إلى هذا المصطلح نفسه وفقاً لمنهجهم في تناول الدرس اللغوي . وقد كانت مادة هذا الكتاب موضوع رسالتى للدرجة الماجستير بكلية دار العلوم سنة ١٩٧٢ م .

(١١) الخصائص لابن جنى : ٣٠٣، ٣٠٤ .

(١٢) الخصائص ٢/٣٩٢، ٣٩٣ . وانظر الباب الذي عقده ابن جنى بعنوان «باب في شجاعة العربية» ٢/٣٦٠ - ٤١١ في الخصائص ، وأورد فيه نماذج مختلفة لهذه «الشجاعة» ومن بينها أمثلة يعدها النحويون من ضرورة الشعر .

(١٣) اللغة لفندريس : ٢٠٧ (ترجمة عبد الحميد الدواخلى ود. محمد القصاص - الأنجلو المصرية) .

(١٤) انظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/٨٨، ٨٩ حيث يقول : «ومتكلف من الشعر ، وإن كان جيداً محكماً ، فليس به خفاء على ذوى العلم لتبيينهم فيه ما نزل بصاحبـه من طول التفكـر ، وشـدة العنـاء ورـشـح الجـبين ، وكـثـرة الضـرورـات ، وحـذـف ما

بالمعنى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعنى غنى عنه ، كقول الفرزدق في عمر بن هبيرة بعض الخلفاء :

**أوليتَ العرَاقَ ورافِدِيْهِ فزارِيْا أحذِيدَ الْقَمِيص**

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعني في الخيانة ، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص . (ورافداته : دجلة والفرات) . وكقول الآخر :

**من اللواتى والتنى واللاتى زعمَنْ أنسى كبرت لداتى**  
وكقول الفرزدق :

وغضّ زمانُ يا ابنَ مروانَ لم يدعْ من المال إلَّا مُسْتَحْثَماً أو مجلَّفَ  
رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ،  
ولم يأتوا فيه بشيء يرضى . ومنذَا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به من العلل  
احتياج وتمويه . وقد سأله بعضهم الفرزدق عن رفعه إيه فشتمه وقال : على أن أقول  
«وعليكم أن تتحجوا» .

(١٥) انظر : الاقتراح في علم أصول النحو للسيوطى : ٢٧ (الطبعة الثانية - آباد الدكن - ١٣٥٩ هـ) وقارن بالموضع في مأخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى : ٣٨٥ - ٣٨٦ (دار نهضة مصر ١٩٦٥ م) وانظر في هذا أيضا الأغانى لأبي الفرج الأصفهانى ٢٠٩/٣ ، ٢١٠ (طبعة دار الكتب المصرية).

وفي هذا الصدد يروى أيضا أن الأخفش كان قد طعن على بشار في بعض قوله بلغ ذلك بشارا فقال : ويلى على القصار ابن القصارين . متى كانت اللغة والفصاحة في بيوت القصارين ؟ دعونى وإيه . بلغ ذلك الأخفش ، فبكى . فقيل له : ما يبكيك ؟ قال : وقعت في لسان الأعجمي . فذهب أصحابه إلى بشار ، فكذبوا عنه ، وسألوه ألا يهجوه . فقال : وهبته للؤم عرضه . فكان الأخفش بعد ذلك يحتاج في كتبه بشعره ليبلغه ذلك فيكشف عنه . (انظر الموضع : ٣٧٥ والأغانى ٢٠٩/٣ وما بعدها) .

وإذا كان الدكتور أحمد بدوى فى كتابه (سيبويه : حياته وكتابه ص ٤١) يختار ما جاء فى كتاب الأغانى ، ويرجح أن يكون سيبويه قد اكتفى بالاستشهاد بـ شعر بشار استكفا لـ شره إذا سئل عن شيء فأجاب عنه ، ووجد له شاهدا من شعر بشار ، ولكن لم يستشهد بـ شعره فى كتابه ؛ فإن الأستاذ على النجدى ناصل حق هذه المسألة ونفى ذلك عن سيبويه (سيبويه إمام النحاة ١٤٧ - ١٤٨).

(١٦) انظر : طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١/١٧ وفيه : « وأخبرنى يونس أن ابن أبي إسحاق قال للفرزدق فى مدحه يزيد بن عبد الملك : مستقبلين شمال الشام تضربنا بـ حاصب كنديفقط منشور على عمائمنا يلقى ، وأرحلنا على زواحف تزجي مخهارير فقال له ابن أبي إسحاق : أساءت . إنما هى رير ، وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع .

وقال يونس : والذى قال : حسن جائز : فلما ألحوا على الفرزدق قال : على زواحف تزجيها محاسير .

قال : ثم ترك الناس هذا ، ورجعوا إلى القول الأول ، وجاء هذا الخبر مع تغيير فى بعض كلماته طفيف فى خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادى ٢٣٨/١ (تحقيق عبد السلام هارون) .

(١٧) انظر : المقتضب للمبرد ٣/٣٥٤

(١٨) انظر : الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى : ٩٨ ، ٣٤٢ ، ٣٦٥ .

(١٩) انظر : الخصائص لابن جنوى ١/٣٥٧ .

(٢٠) انظر : الخصائص ١/٣٨٥ . وأشار هنا إلى أن موقف النحوين هذا لم يكن مقبولا من بعض العلماء المحدثين . يقول د. تمام حسان عن منهج النحاة العرب

(حوليات كلية دار العلوم ١٩٧٠) : «فالفيصل في الصواب والخطأ هو السمع ، أو بعبارة أخرى هو المجتمع الذي يملك اللغة ويتطور بها من عصر إلى عصر ، وبهذا يصبح تحكيم النحو قواعدهم وأصولهم فيما سمع عن العرب خطأً منهجياً في جملته وتفصيله» .

(٢١) الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأباري : ٢٦٧ . وما يدل على أن غرض النحويين كان غرضاً تعليمياً ما يقوله أبو علي الفارسي : إن «الغرض فيما ندونه من هذه الدواوين ، ونقنه من هذه القوانين إنما هو ليتحقق منْ ليس منْ أهل اللغة بأهلها ، ويستوى من ليس بفصحى ومنْ هو فصيح . فإذا ورد السمع بشيء لم يبق غرض مطلوب ، وعدل عن القياس إلى السمع» (خزانة الأدب ٥٥١/٣).

(٢٢) انظر في ذلك : الشعر والشعراء لابن قتيبة ٨٨/١ ، والصناعتين لأبي هلال العسكري: ١٢٣ ، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ٩ ، والعمدة لابن رشيق ٢٠٩ ، ٢٠٨/٢ .

(٢٣) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ٩ :

(٢٤) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري: ١١٢ .

(٢٥) الكتاب لسيبوه ٣٢/١ . وقد نقل البغدادي في خزانة الأدب ٢٣٨/١ هذا الخبر التالي الذي يؤكّد أن الشعراء يحاولون بما يقولونه وجهها كما قال سيبويه ، فقد نقل «أن عبد الله بن أبي إسحاق النحوي قال . إن الفرزدق لحن في قوله :

على زواحف نزجي مخها رير

وأن ذلك بلغ الفرزدق فقال : أما وجد هذا المنتفع الشخصيين لبيتي مخرجاً في العربية ، أما إنني لو أشاء لقلت :

على زواحف نزجيها محاسير

ولكتنى والله لا أقوله»

وهذا الخبر يكشف عدة أمور ، منها أن الشعراء لم يكونوا غافلين عما يعتقد النحويون صوابه - وخاصة شعراء عصور الاحتجاج - ولكنهم كانوا يريدون بما يقولون وجهًا ، ويقصدونه لذاته ولو أغضب ذلك النحويين . ومنها أن بعض النحويين كانوا لا يرون إلا ما تقتضيه قواعد النحو . كما قرروها لأنهم يريدون لها الثبات والاطراد لا ما تقتضيه قواعد الفن الشعري . ومنها أن ما يسميه العروضيون إقواعد كان الشعراء ينطقونه بما يوافق حركة الإعراب وإلا ما قال ابن أبي إسحاق عن الفرزدق إنه لحن ، لأنه لو نطق بكلمة (رير) مرفوعة لما كان لاحتنا :

وقد يقال إن الفرزدق كان بقوله «ولكتنى والله لا أقوله» مكابرًا معاندا لا يقصد إلا إغاظة ابن أبي إسحاق بدليل أنه هجاه بيته المشهور :

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا  
ولكن يظهر أن الذي كان يعاوند هو ابن أبي إسحاق نفسه لأن الفرزدق عندما  
غير البيت إلى :

### على زواحف نزجيها محاسير

لم يعجب هذا ابن أبي إسحاق ، وقال : «عذرء شر من ذنبه» ، والخفف في (رير)  
جيد ، وتقديره : «على زواحف رير مخها تزجي» . وإذا كان هذا التقدير جيدا - كما  
قال - فلماذا لحن ، ولماذا لم يجد هذا الوجه بدءا ؟

. ٣٢٣ / ١ (الخصائص ٢٦)

(٢٧) غلت تسمية «الشعر الحر» غيرها من التسميات ، وقد أطلق عليه أيضًا  
«شعر التفعيلة» و «الشعر المنطلق» و «الشعر الجديد» و «الشعر الحديث» وفي مجال  
إنكاره والإزراء عليه أطلق عليه «الشعر المنفلت» و «الشعر السايب» . (انظر : قضية  
الشعر الجديد للدكتور محمد التويهي ، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، وعن بناء

القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشري زايد ، والشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية للدكتور عز الدين إسماعيل ، والنقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال : ٤٤٦ - ٤٤٩ - دار نهضة مصر للطبع والنشر).

(٢٨) رأى في الشعر (مجلة الشعر - العدد الأول - يناير ١٩٦٤ م).

(٢٩) وهي في ديوانه «الإيحار في الذاكرة» ص ١٥ - ١٨ (ط ١٩٧٩ - الناشر مكتبة مدبولي).

(٣٠) ديوان أجراس المساء : ١٧.

(٣١) يحسن التعريف بالمصطلحات الواردة في هذه الفقرة ، وقد أشرت إلى أن الضرب هو ما يقابل التفعيلة الأخيرة من البيت ، والعرض هي ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول ، وأشار إلى المصطلحات الباقية :

- القطع : هو حذف الساكن بما آخره وتد مجموع وتسكين ما قبله فمثلاً متفاعلن تصير بالقطع إلى متفاعل (بتسكين اللام).

- الحذذ : هو من علل النقص ، وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة . مثلاً (متفاعلن) تصير إلى (متفا).

- الإضمار : هو إسكان الثاني المتحرك ويتحقق في إسكان التاء في (متفاعلن) فتصير متفاعلن (بسكون التاء).

- الجزء : هو حذف آخر تفعيلة من الشطر الأول وأخر تفعيلة من الشطر الثاني.

- التذليل : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وهو من علل الزيادة فمثلاً (متفاعلن) تذال فتصير (متفاعلان).

- الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وهو من علل الزيادة فمثلاً تصير (متفاعلن) إلى (متفاعلان).

(٣٣) القصيدة في ديوانه ص ٣٣٨-٣٣٥ ، وقد اشتغلت على ثلاثة أضرب هي «متفاعلان» و «متفاعلان» (هذا البريق) و «متفاعلان» بيضاء يلمع فوق موجتها (الزبد) . والتفعيلة هي (جتها الزبد) .

(٣٤) راجع مثلاً لهذا النوع قصيدة فاروق شوشة «أصوات من تاريخ قديم» في الأعمال الكاملة - الجزء الأول ص ٢٣٨ . و«الإبحار في الذاكرة» لصلاح عبد الصبور ، قصيدة «الموت بينهما» (ص ٥٢ - ٦٢) حيث يستخدم بحرى المتدارك والرمل في القصيدة ، وقصيدة «تكرارية» (ص ٦٩ - ٧٤) إذ مزج بين المتدارك والرجز . وقصيدة «شذرات من حكاية متكررة وحزينة» (ص ٨٠ - ٩٦) حيث مزج بين المتدارك والرجز والمتقارب .

(٣٥) راجع مثلاً لهذا النوع قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «رثاء المالكي» في ديوانه ص ٣٠٦ .

(٣٦) تسمى نازك الملائكة هذه الأبحر بالأبحر الصافية لأن نغمتها تحدث من تكرار تفعيلة واحدة ، وتسمى البحور الأخرى «المزدوجة» . وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا من البحور المزدوجة، فكتب بدر شاكر السياب من بحر البسيط قصيدة بعنوان «يا غربة الروح» (ديوان بدر شاكر السياب ٦٦٠ - دار العودة - بيروت ) يقول فيها :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمس فألتق

فيها ولا أفق

وكتب أيضاً من بحر الطويل على غرار الشعر الحر قصيدة بعنوان «ها .. ها .. هوه» (الديوان ٦٣٥) يقول فيها :

تَنَامِينْ أَنْتَ اللَّيلُ وَاللَّيلُ مَقْمُرٌ

أَغَانِيهِ أَنْسَامٌ وَرَاعِيهِ مَزْهُرٌ

وَفِي عَالَمِ الْأَحْلَامِ مِنْ كُلِّ دُوْحَةٍ

تَلَقَّاكِ مَعْبُرٌ .

وكتب أحمد عبد المعطى حجازى من بحر السريع قصيده «مرثية لاعب سيرك»

(ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٥٢٥) يقول فيها :

فِي الْعَالَمِ الْمَعْلُومِ أَخْطَاءٌ

مَطَالِبٌ وَحْدَكَ أَلَا تَخْطَئَنَا

لَأَنْ جَسْمَكَ النَّحِيلُ

لَوْمَرَةٌ أَسْرَعُ أَوْ أَبْطَأُ

هُوَى وَغَطَى الْأَرْضَ أَشْلَاءٌ .

وانظر : الشعر العربي المعاصر : قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية للدكتور عز الدين إسماعيل . ص ٨٣ - ١٠٨ . وموسيقى الشعر بين الاتباع والابداع للدكتور شعبان (صلاح من صفحة ٣٤٠ إلى ٤١٩).

(٣٧) مثال ذلك قول صلاح عبد الصبور في قصيدة (يانجمي الأوحد) (ص

: ٣٣٠)

وَأَدْقَ على صدر الباب

وَيَجِيبُ الصوتُ المُجَهَّدُ

إن كنت صديقا فتقدم .

فالبيت الأخير يحتوى على تفعيلة (فاعلٌ) بتحريك اللام والتقطيع يظهرها ، وهي الثالثة فى البيت .

إِنْ كَنْ تَصْدِيبْ قَافْتَ قَسْدَمْ

فَاعْلَمْ فَعْلَمْ فَاعْلَمْ فَاعْلَمْ

وقد يترتب على هذا توالى خمسة متحركات كقول صلاح عبد الصبور :

لَا تَبْحَرْ فِي ذَاكْرَتِكْ قَطْ

لَا تَبْحَرْ فِي ذَاكْرَتِكْ قَطْ

«الإبحار في الذاكرة»، ص ٦٧، وذلك إذ جاء بعد (فاعلٌ) فعلٌ .

وللشاعرة نازك الملائكة فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (ص ١٣٢ - ١٣٧ دار العلم للملاليين - ط ٥) رأى تشيد فيه باستخدام هذه التفعيلة ، (الشعر العربى المعاصر ١٠٨) وقد نقشتها بعض النقاد فى هذا الرأى مثل الدكتور عز الدين إسماعيل الذى ينهى مناقشتها بقوله : «ولم أثأ من هذه المناقشة العروضية لمشكلة دخول (فاعلٌ) فى حشو الخبر إلا أن أبين أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام (فاعلٌ) فى الخبر . ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة . وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبر بعد أن تفشت فى قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفي ظنى أنه لم يمكن لهذه التفعيلة فى الذوق ، ولم يكثر استخدامها فى الشعر الجديد إلا لأن بينها وبين تفعيلة الخبر نفسه (أى فعلٌ) ما سميـناه بعلاقة التداخل .

(٣٨) انظر: قصائد «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» (ص ٤٠) و «سوناتا» (ص ٤٢) و «الرحلة» (ص ٤٤) و «الواحد الجديد» (ص ٤٦) و «الإله الصغير»

(ص ٤٧) . وانظر كذلك قصائده الموزونة المقفأة في كتابه «حياتي في الشعر» المجلد الثالث من ديوان صلاح عبد الصبور صفحات ٧٦ - ٨٠ و ٨٢ - ٩٠ .

(٣٩) نظر : «حياتي في الشعر» لصلاح عبد الصبور حيث يذكر أنه تحول في فترة من حياته إلى كتابة القصة القصيرة ولا يدرى إن كان ذلك مجارة لأصدقائه الذين كانوا يكتبون القصة القصيرة آنذاك !! أم كان ذلك لأنه وجد القصة في ذلك الوقت أوضح سبيلاً من الشعر . ويقول : «إذ كانت سبيل الشعر قد اشتبهت على أيها اشتباه حتى ظنت أنني لن أعود إليه» (ص ٩٣) .

(٤٠) انظر : «حياتي في الشعر» ص ٢٨ (مطبوع مع ديوان صلاح عبد الصبور - الجزء الثالث) .

(٤١) انظر : «حياتي في الشعر» ص ٦٦ .

(٤٢) صدر عن دار العودة بيروت في ثلاثة مجلدات منها مجلدان في مجلد واحد سنة ١٩٧٢م وتضمن «الناس في بلادي» (من ص ١ إلى ص ١٥٤) ، «أقول لكم» (من ص ١٠٥ إلى ص ١٨٤) و«أحلام الفارس القديم» (من ص ١٨٥ إلى ص ٢٦٩) و«تأملات في زمن جريح» (من ص ٢٧٣ إلى ص ٣٤٧) وأما المجلد الثاني فقد اشتمل على مسرح صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر ، ومؤسسة الحلاج ، ومسافر ليل ، وليلي والمجنوون . وأما المجلد الثالث فقد صدر سنة ١٩٧٧ وضم كتابه «حياتي في الشعر» ومسرحية «بعد أن يموت الملك» وديوان «شجر الليل» وقد استغرق هذا الديوان الصفحات من ٤٤٥ إلى ٥١١ .

وهناك ديوان آخر صدر له هو «الإيحار في الذاكرة» لم تشمله هذه الطبعة من أعماله .

(٤٣) البسيط في شرح جمل الزجاجي لابن أبي الريبع ٨٦٩، ٨٧٠ . ويقول

العكجرى : «وهذا كثير فى الشعر فإن واؤ العطف تأتى فى مبادئ القصائد كثيراً ويقدر هناك كلام يعطف عليه» إملاء ما من به الرحمن ٢٧٤/٢ .

(٤٤) هى قصائد «شنق زهران» (ص ١٨) و «أبى» (ص ٢٣) و «السلام» (ص ٣٣) و «سوناتا» (ص ٤٢) و «نام فى سلام» (ص ٨٣) و «استطراد أعتذر عنه» (ص ٢٧٩) و «استطراد آخر قصير قد يكون نافعا» (ص ٢٨٤) و «انتظار الليل والنهار» (ص ٣٠٢) .

وفي قصيدة «شنق زهران» وقصيدة «أبى» يحرص الشاعر على وضع ثلاث نقاط قبل أول كلمة فى القصيدة، وهذا يؤكّد إحساسه بإضمamar كلام يعطف عليه أول بيت فى القصيدة . ولم يفعل هذا مع غيرهما من القصائد التى بدأت بحرف العطف الواو .

(٤٥) انظر : ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٠٠ .

(٤٦) شرح السيرافي لكتاب سيبويه ٢٠٩/١ (مخطوط بدار الكتب المصرية ١٣٧ نحو) . وضرورة الشعر للسيرافي ٦٢ ، ٦١ (دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٥م) وقد استل الدكتور رمضان عبد التواب القسم الخاص بالضرورة الشعرية من كتاب شرح السيرافي ، ونشره محققاً تحقيقاً علمياً مقابلاً بعده كبيراً من النسخ مع تحرير شواهد تخرجاً وفيا تحت اسم «ضرورة الشعر» وهو القسم الذي تناوله السيرافي شرحاً لباب ما يحتمل الشعر في كتاب سيبويه ، غير أن السيرافي ترك نص سيبويه على غير عادته وأنحدر يضع رسالة خاصة بضرورة الشعر ، وهذا ما دعا الدكتور رمضان عبد التواب إلى نشر هذا الجزء مستقلاً . وسوف أشير إلى موضع النص في شرح السيرافي ، وفي ضرورة الشعر له كلما تعرضت لشيء من كلام السيرافي تنميماً للفائدة وكانت قد بدأت العمل في تحقيق هذا الكتاب أثناء عملي في الماچستير عن الضرورة الشعرية في النحو العربي ، ولكنني استشرت الدكتور رمضان عبد التواب وقتها في مشروعية استلال كتاب ، وكان يحوك في صدرى من هذا شيء ،

وأشار علىَّ بعدم صنع هذا لأنَّه عمل غير علمي ، ثم صنع هو ما أشار إلىَّ بعدم عمله ! فانصرفت عنه . ولست أدرى إن كنت قد نبهته إلىَّ هذا ، أوَّنه كان يعمل به فاراد ألاَّ أسبقه إليه . وعلم ذلك عند الله .

وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور : ٤٦ ، ٤٧ . وشرح المفصل لابن يعيش  
١٠٤ / ١٠ - ١٠٧ .

(٤٧) سيبويه : ٣١٦، ٣١٧ .

(٤٨) سيبويه : ٢٨٦، ٢٨٧ . والبيت ليس للراعي ولكنه بحرير . انظر ديوانه ٥٠٦ ، وانظر تعليق الأستاذ عبد السلام هارون على البيت في تحقيقه للكتاب في الهاشم رقم ٢ من صفحة ٢٨٧ في الجزء الثالث .

(٤٩) شرح المفصل لابن يعيش : ١٢٨، ١٢٩ .

(٥٠) مغني اللبيب عن كتب الأعaries لابن هشام ٢/٣ ، ٤ .

(٥١) راجع هذه الاستعمالات في صفحات ١٠، ٢٤، ٣١، ٥٢، ٦٢، ٩٥،  
١٢١، ١٢٧، ١٥٠، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٤٦، ٢٦٥، ٢٩٠، ١١٨، ١١٧  
٢٩٩، ٣٠٣، وفي المجلد الثالث ص ٤٩٨ . وديوان «الإبحار في الذاكرة» صفحات :  
٦٥، ٦٦، ١٠٣ .

(٥٢) يقول ابن مالك : «وفي الوقف على المنون ثلاثة لغات : إحداها : لغة ربعة وهي أن يوقف عليه بحذف التنوين ، وسكون الآخر مطلقاً كقولك (هذا زيد)  
و(مررت بزيد) و (رأيت زيد) . ومن شواهد هذه اللغة قول الشاعر :  
ألا جبذا أغنم وحسن حديثها لقد تركت قلبي بها هائماً دنفْ

(شرح الكافية الشافية لابن مالك ٤/١٩٨٠) ويقول ابن يعيش عن الوقف على  
المنون المنصوب بإبدال التنوين ألفاً : «هذا مذهب أكثر العرب إلا ما حكاه الأخفش عن  
قوم أنهم يقولون (رأيت زيد) بلا ألف ، وأنشدوا :

قد جعل القين على الدفَ إبرَ

وقال الأعشى :

وأخذ من كل حِيْ عُصْمٌ

(٧٠/٩) ولم يقل عُصْماً . وذلك قليل في الكلام (شرح المفصل لابن يعيش ٧٠/٩) ويقول الأشموني : «واعلم أن في الوقف على المنون ثلاث لغات : الأولى - وهي الفصحى - أن يوقف عليه بإيدال تنوينه ألفاً إن كان بعد فتحة وبحذفه إن كان بعد ضمة أو كسرة ... والثانية : أن يوقف عليه بحذف التنوين وسكون الآخر مطلقاً . ونسبها المصنف إلى ربيعة» (الأشموني ٤/٢٠٤) وعلق الصبان على الأشموني قائلاً: «قال ابن عقيل : والظاهر أن هذا غير لازم في لغة ربيعة ففي أشعارهم كثيراً الوقف على المتصوب المنون بالألف وكأن الذي اختصوا به جواز الإيدال» رحاشية الصبان على شرح الأشموني ٤/٢٠٤ .

(٥٣) ومثل هذا قوله في قصيدة «القديس» (١٧٥ - ١٧٨) :

أَلْوَذْ بِرَكْنِيْ عَارِيْ بِجَنْبِ فَتِيلِيْ الْمَرْهَقْ

وأَبْعَثْ مِنْ قَبُورِهِمْ عَظَامًا نَخْرَةْ وَرَؤُوسْ

لَتَجْلِسْ قَرْبَ مَائِدَتِيْ تَبَثْ حَدِيشَهَا الصِّيَاحَ وَالْمَهْمَوْنَ .

وقوله في قصيدة «أغنية الشتاء» (ص ١٩٣ - ١٩٦) :

وَأَنْ أَعْوَامِيْ التِيْ مَضَتْ كَانَتْ هَبَاءْ

وَأَنْسِيْ أَقِيمْ فِيِ الْعَرَاءْ

(٥٤) قصيدة «استطراد أعتذر عنه» من صفحة ٢٧٩ إلى ٢٨٣ .

(٥٥) قصيدة «مذكرات رجل مجهول» من صفحة ٢٩٤ إلى ٣٠١ .

(٥٦) انظر الصفحات : ٤١، ٦٩، ٧٨، ٩٥، ٨٤، ٧٩، ١٢١، ١٠٣، ١٥١، ١٨٢، ٢٨١، ٢٧٧، ٢٥٩، ٢٣٠، ٢٢٧، ٢٢٢، ٢١٧، ٢٠١، ٢٠٠، ١٥٢ وفى المجلد الثالث ٤٥٠، ٤٨٦، ٤٩٢، ٣٤٢، ٢٨٣ . «الإيغار فى الذاكرة» : ٢٢، ٧٢.

(٥٧) انظر : المسألة ٧٠ من كتاب الإنصاف فى مسائل الخلاف ٤٩٣ - ٥٢٠ (الطبعة الرابعة) حيث ذهب الكوفيون وأبو الحسن الأخفش وأبو على الفارسي وابن برهان من البصريين إلى جوازه . ومنعه البصريون . وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠١ (تحقيق السيد إبراهيم محمد - دار الأندلس) . فالبصريون لا يجيزون ذلك فى شعر ولا غيره ويتأولون ما أجازه الكوفيون على غير ما أولوه أو ينشدونه على غير ما أنشدوه . ويمكن تفسير هذه الظاهرة فى إطار تطور اللغة العربية (انظر مثلاً : اللغات السامية لنولدكه ص ٣٧ ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(٥٨) شرح السيرافي ١/٢٢٤ وضرورة الشعر ١٠٠ . وانظر : ضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ٤٠٦ .

(٥٩) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٩٠، ٩١ .

(٦٠) انظر الصفحات : ٥٩، ٥٩، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٦، ٨١، ٦٢، ٨٢، ٥٩ . ومن المجلد الثالث : ٤٨٧ . ٢٣٥، ٢٦٦، ٢٨٨، ٣١٥، ٣٢٨ .

(٦١) انظر المسألة : ١٠٩ من الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى . وضرائر الشعر لابن عصفور : ٣٨ - ٤٢ .

(٦٤) انظر : أوضح المسالك لابن هشام : ٢٨٨/٢ .

(٦٥) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٣٩، ٤٠ .

(٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور : ٤٥٠ .

(٦٧) ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٣٢، ١٣٣ .

(٦٨) ضرائر الشعر لابن عصفور : ١٣٥، ١٣٦ .

(٦٩) انظر الصفحات : ٢٩٧، ٣٤٥، ٣٢٦، ٣٢٢ من المجلد الأول و ٣٨ من الإبحار في الذاكرة . ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة قد تسللت من شعر صلاح عبد الصبور إلى كثير من غيره فأصبحوا يتجرأون على تخفيف المشدد في شعرهم ، وفي الكلمات نفسها التي شددها صلاح عبد الصبور .

(٧٠) انظر : الصفحات ٤٥٣، ٤٥٤، ٣٢٥، ٣٢٢ ، ومن المجلد الثالث ٤٥٤ .

(٧١) شرح التسهيل لابن مالك ٤٨/١ . والأشباه والنظائر للسيوطى ١/٢٩٤ (تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم - مؤسسة الرسالة - بيروت) . ٢٩٥

(٧٢) انظر الصفحات : ١٠٢، ١٠١، ٩٩، ١٢٠، ١٢٤، ١٤٣، ١٦٤، ١٩٨، ١٩٧ . ٢٤٤، ٢٥٨، ٢٨٩ .

(٧٣) الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جنى ٢/١٠٢ .

(٧٤) شرح السيرافي ١/٢١ . وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور ٥٣ . وقد ورد البيت «ولا يبادر ...» منسوباً إلى لييد في بعض المراجع ، وورد في أكثر من مصدر بداع من سيبويه ٤/١٥٠ (هارون) ٢٧٤/٢ (بولاق) بهذه الرواية : «ولا يبادر» إلخ . وهذا لا يستقيم مع وزن البيت ، فالبيت من الكامل ، والتفعيلة الأولى في البيت تقابل بـ (مفاعلن) وليس حذف الثاني من زحاف الكامل ولعل البيت : «ألا يبادر» وهو بذلك يستقيم وزنه .

(٧٥) شرح السيرافي ١/٣١٢ .

(٧٦) ضرائر الشعر لابن عصفور : ٥٣ .

(٧٧) انظر : كتابي «الجملة في الشعر العربي» ص ١٥٩ وما بعدها .

(٧٨) انظر الصفحات: ١٦، ٣٩، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٨٥، ١١٣، ١٢١ (

١٦٠ ، ١٦٨ ، ٢٠١ ، ٣٤٢ ، ٤٦٩ ، ٥٠٨ . ومن الإيغار في  
الذاكرة: ١٠ ، ١٨ ، ٥٩ .

(٧٩) شرح السيرافي ٢١٢/١ ، وقارن بضرورة الشعر ٧١ ، ٧٠ . وانظر: همع  
الهوامع للسيوطى ١/٧٨ .

(٨٠) الكتاب ٤/١٥٠ (هارون) ٢٧٤/٢ (بولاق)

(٨١) شرح السيرافي ٢١٥/١ وقارن بضرورة الشعر ٧٧ ، وانظر: شرح المفصل  
لابن يعيش ٩٣/٣ وأملاء ما منَّ به الرحمن ١٠٨/١ .

(٨٢) شرح السيرافي ٢١٥/١ . وقارن بضرورة الشعر ٧٧ .

(٨٣) إملاء ما منَّ به الرحمن ١٠٨/١ .

(٨٤) انظر من المجلد الأول والثاني الصفحات: ٣٩ ، ٤١ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ١٠٣ .  
٢٩٩ ، ٢٦٧ ، ٢٥٧ ، ٢٢٥ ، ١٨٣ ، ١٧٥ ، ١٦٣ ، ١٤٩ ، ١٣٠ .  
ومن المجلد الثالث الصفحات: ٥١٠ ، ٥٠٩ ، ٤٧٨ ، ٤٧٦ ، ٤٦٥ . ومن الإيغار  
في الذاكرة الصفحات: ٥٧ ، ٣٤ ، ٤ ، ٢٢٣ ، ٢١ ، ٢٠ .

(٨٥) انظر: شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ١/٧٢ ، ٧٢  
وتسهيل الفوائد وتمكين المقاصد لابن مالك ١٠ ، وصحيح البخارى ٣/١٧٢ (طبعة  
الشعب) .

(٨٦) انظر: الخصائص لابن جنى ١/٣٨٨ ، وضرائر الشعر لابن عصفور ١٠٩  
- ١١١ -

(٨٧) انظر: التسهيل لابن مالك ١٠ ، ومغني اللبيب لابن هشام ٢/١٦٣

(٨٨) شرح السيرافي: ١/٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٧ وضريرة الشعر: ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ .  
قارن بضرائر الشعر لابن عصفور: ١٦١ ، ١٦٠ ، ١٦٢ .

(٨٩) شرح الأشموني ٢/٥، وانظر : شرح المفصل لابن يعيش ١١١/٢  
ومعنى الليب لابن هشام ١٩٨/١ .

(٩٠) انظر : المجلد الأول ص ٣٣٧ ، والمجلد الثالث ص ٥٠٨ .

(٩١) انظر : معنى الليب ٢/١٧٠ . يقول : «وقد خرج على ذلك آيات .  
إحداها : ﴿وجوه يومئذ ناعمة﴾ (سورة الغاشية : الآية ٨) أى ووجوهه ، عطف على  
﴿وجوه يومئذ خاشعة﴾ (سورة الغاشية : الآية ٢) . والثانية : ﴿إن الدين عند الله الإسلام﴾  
(سورة آل عمران : الآية ١٩) فيمن فتح الهمزة ، عطف على ﴿أنه لا إله إلا هو﴾ (سورة آل عمران :  
الآية ١٨) ويبعده أن فيه فصلا بين المتعاطفين المرفوعين بالمنصوب ، وبين النصوبين  
بالمرفوع . وقيل بدل من أن الأولى وصلتها ، أو من القسط ، أو معمول للحكيم على أن  
أصله الحاكم ثم حول للمبالغة . والثالثة ﴿ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم قلت لا  
أجد﴾ (سورة التوبة : الآية ٩٣) أى : «وقلت» . وقيل : بل هو الجواب ، و«تولوا» جواب سؤال  
مقدر ، كأنه قيل : «فما حالهم إذ ذاك؟» وقيل : «تولوا» حال على إضمamar «قد» . وأجاز  
الزمخشري أن يكون «قلت» استثنافا ، أى إذا ما أتوك لتحملهم تولوا ، ثم قدر أنه  
قيل : لم تولوا باكين؟ فقيل : قلت لا أجد ما أحملكم ، ثم وسط بين الشرط والجزاء  
. وانظر في آية آل عمران : إملاء ما من به الرحمن للعكري ١٢٨/١ ، ١٢٩ ، ١٢٩/١ حيث  
يذكر أوجهها أخرى سوى حذف حرف العطف .

وقد رد السهيلي على الذين تأولوا آية التوبة على حذف حرف العطف فقال:  
«وأما ما احتجوا به من قوله سبحانه : ﴿ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم قلت لا  
أجد﴾ ، فليس على معنى «الواو» كما توهموه . ولكن جواب «إذا» في قوله : (قلت  
لا أجد) قوله تعالى : ﴿تولوا وأعينهم﴾ إخبار عنهم ، وثناء عليهم لأنها نزلت في قوم  
محضوصين ، وهم سبعة ذكرهم ابن إسحاق وغيره . والكلام غير العطف بالواو ، لأنه  
مرتبط بما قبله كالتفسير له . وبلغنى عن بعض أشياخنا الجلة أنه جعل من هذا الباب

قول عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - : «لا يغرنك هذه التي أعجبها حسنها حب رسول الله ﷺ لها» قال : «المعنى : حسنها وحب رسول الله ﷺ لها» . وبلغ الاستحسان بالسامعين لهذا القول إلى أن علقوه في الحواشى من كتاب الصحيح للبخاري رحمة الله تعالى . وليس الأمر كذلك . ولكن «الحب» بدل من قوله «هذه» بدل اشتتمال في موضع رفع . (نتائج الفكر في النحو لأبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي: ٢٦٤ ، ٢٦٥ - تحقيق الدكتور محمد إبراهيم البنا - دار الاعتصام) .

(٩٢) انظر : الخصائص لابن جنى ١/٢٩٠، ٢٨٠ مع اختلاف في الرواية ، وما يجوز للشاعر في الضرورة لأبي جعفر التميمي القزار : ٢٩ ، وضرائر الشعر لابن عصفور : ١٦١ ، ولسان العرب لابن منظور (صحيح) ٣٣٤/٣ ، و(غبق) ١٥٥/١٢ .

(٩٣) نتائج الفكر في النحو للسهيلي : ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٩٤) انظر ما كتبه عبد القاهر الجرجاني عن «الواو» تحت عنوان «القول في الفصل والوصل» من صفحة ٢٢٢ إلى ٢٤٨ من كتابه «دلائل الإعجاز» وراجع النصوص المنشورة عنه في الصفحات ٢٢٤ ، ٢٢٥ (قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر - مكتبة الحاخمي بالقاهرة) . وانظر: الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ١/٢٤٦ - ٢٧٩ .

(٩٥) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . ٣٠٥/٣ .

٩٦) انظر : Introduction to Theoretical Linguistics, P. 410

(٩٧) انظر البحث المفيد الذي كتبه الدكتور يحيى أحمد بعنوان «الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة» في عالم الفكر ، مج ٢٠ ، ع ٣ - ١٩٨٩ (ص ص ٦٩ - ٩٨) وعرض ضمن ما عرض فيه للمعنى وسياق الحال بدءاً من نظرية فيرث وتأثيره باليتوفسكي وانتهاء بهاليدياي والتطور الذي أحدثه هاليدياي في نظرية السياق في دراساته عن الترابط اللغوي Cohesion وتحليل النصوص text analysis

إذ اقترح أسلوباً لتحديد العناصر السياقية التي تقوم بدور في بيان معنى النص من خلال ثلاثة مصطلحات محددة هي :

- ١- الحقل **Field** وهو المجال الطبيعي (الاجتماعي) الذي يكون مسرحاً للنص فيشمل بذلك النشاطات المختلفة والأهداف الخاصة التي تستعمل اللغة من أجل تحقيقها .
- ٢- التوجهات **Tenor** وتشمل العلاقات بين المشاركين فيحدث اللغوي ، ووضع كل مشارك والدور الذي يؤديه .
- ٣- النمط **Mode** وهو الوسيلة اللغوية المتبعة في النص ، ويشمل الأسلوب اللغوي والوسائل البلاغية ، وهذه العناصر لا تعامل على أنها أنواع من الاستعمال اللغوي ، ولكنها إطار نظري لتمثيل السياق الاجتماعي الذي يستطيع المتكلم من خلاله أداء المعانى . وقد شرح الدكتور يحيى أحمد هذه العناصر من خلال تطبيقها على نص معين .

وفي مجال تحديد «المعيار» لتمييز الانحراف عمد الدكتور شكرى عياد لشرح معنى السياق عند كل من أولمان وريفاتير ، وأشار إلى أن ريفاتير يقصد بالسياق معناه الأضيق أي السياق اللغوى دون السياق الخارجى (ظروف القول) وأن هذا الأخير لا مكان له فى نظريته عن تحليل الأسلوب ، وبخلافه الدكتور شكرى عياد فى هذا ويقترح أن يسمى السياق اللغوى بالنسق ، حتى يستبقى مصطلح السياق العام . (انظر : اللغة والإبداع ٩٠ - ٩٦) .

ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه . وأن الكلمات التى لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هى فى غالب الأحيان مستحيلة الفهم ، وقد قدم فيتفنستاين التعبير المتطرف عن هذه النظرية : «ليس للكلمة دلالة وإنما لها استعمالات فحسب» ولذلك يقول أنطوان

ما يهـ: «إن معنى كلمة مـلا يمكن تحديـده إلا بفضل معدل الاستعمالات اللغـوية من ناحـية والأفراد والفتـات فـى مجـتمع واحد من ناحـية أخـرى» (انظر : مفاتـح الألسـنية ١٢٤، ١٢٥ ، وانظر فـى النـظرية السـيـاقـية أـيـضا علم الدـلـالـة للـدـكـتور أـحمد مـختار عمر ص ٥٣ وما بـعـدهـا ، وانـظـر : كـتابـي «الـنـحو وـالـدـلـالـة» المـبـحـثـ الأول) .

## ث بت المراجع

- الإبحار في الذاكرة .  
(ديوان شعر) صلاح عبد الصبور  
(مكتبة مدبوغى - ١٩٧٩ م)
- الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبي  
د. شفيق السيد  
(دار الفكر العربى - ١٩٨٦ م)
- الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة  
د. يحيى أحمد  
(عالم الفكر . مجلد ٢٠ ، عدد ٣ ، ١٩٨٩ م)
- أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث  
توفيق الزيدى  
(الدار العربية للكتاب - تونس)
- أجراس المساء .  
(ديوان شعر) محمد إبراهيم أبو سنة  
(ضمن الأعمال الكاملة) (مكتبة بيروت -  
القاهرة ، ١٩٨٥ م)
- الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية . د. سعد مصلوح  
(دار الفكر العربى ط ٢ ، ١٩٨٥ م)
- الأسلوبية الذاتية أو النشوئية .  
عبد الله حمولة  
(فصل - مجلد ٥ عدد ١ ١٩٨٤ م)

• الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسني في النقد الأدبي .

د. عبد السلام المسدي

(الدار العربية للكتاب - ليبيا ، تونس

( ١٩٧٧ م )

جلال الدين السيوطي

• الأشباء والنظائر في النحو .

(تحقيق : د. عبد العال سالم - مؤسسة

الرسالة ١٩٨٥ م )

(ديوان شعر) فاروق شوشة (القاهرة

• الأعمال الكاملة .

( ١٩٨٥ ) .

لأبي الفرج الأصفهانى

• الأغانى

(طبعة دار الكتب المصرية)

جلال الدين السيوطي

• الاقتراح في علم أصول النحو .

(آباد الدكن - ١٣٥٩ هـ )

• إملاء ما منْ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن

أبو البقاء العكيرى

- (تصحيح وتحقيق إبراهيم عطوة عوض )

(الحلبي )

أبو البركات الأنباري

• الإنصاف في مسائل الخلاف .

تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد

(المكتبة التجارية )

• أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لابن هشام

تحقيق : عبد العزيز النجار

• الإيضاح في علوم البلاغة .

تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي  
(دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط ٤ -

(١٩٧٥ م)

• البسيط في شرح حمل الزجاجي . ابن أبي الربيع

تحقيق ودراسة الدكتور عياد بن عيد الشبيتي

(دار الغرب الإسلامي - بيروت - ١٩٨٦ م)

جون كوين

• بناء لغة الشعر .

ترجمة : د. أحمد درويش

(مكتبة الزهراء - ١٩٨٥ م)

• الجملة في الشعر العربي .

د. محمد حماسة عبد اللطيف

(مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م)

• حاشية الصبان على شرح الأشموني . محمد على الصبان

(دار إحياء الكتب العربية)

صلاح عبد الصبور

• حياتي في الشعر .

- (مطبوع مع ديوان صلاح عبد الصبور -

- المجلد الثالث . دار العودة -

(١٩٧٧ م - بيروت )

• خزانة الأدب .

عبد القادر بن عمر البغدادي

تحقيق : عبد السلام هارون

(الخانجي بالقاهرة)

صنعة أبي الفتح عثمان بن جنى

• الخصائص ..

تحقيق : محمد على النجار

(مطبعة دار الكتب المصرية - ١٩٥٥ م)

الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة

د. سعد مصلوح

(عالم الفكر مجلد ٢٠ عدد ٣ ، ١٩٨٩ م)

عبد القاهر الجرجاني

دلائل الإعجاز .

قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر

(مكتبة الخانجي بالقاهرة)

صلاح عبد الصبور

• ديوان صلاح عبد الصبور .

المجلد الأول والثاني ، دار العودة - بيروت -

- ١٩٧٢ م المجلد الثالث دار العودة - بيروت -

١٩٧٧ م

عباس محمود العقاد

• رأى في الشعر .

(مجلة الشعر - العدد الأول ينابير

( ١٩٦٤ م )

• سر صناعة الإعراب . صنعة الشيخ أبي الفتح عثمان بن جنى

تحقيق : مصطفى السقا وأخرين

(الحلبي - ١٩٥٤ م)

• سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور .

محمد العبد

(قصول - أكتوبر ١٩٨٦ م)

على النجدى ناصف

• سيويه إمام النجاة .

(مكتبة نهضة مصر)

الدكتور أحمد أحمد بدوى

• سيويه : حياته وكتابه .

(مكتبة نهضة مصر بالفجالة)

• شرح الأشموني على ألفية ابن مالك نور الدين أبو الحسن على بن محمد

الأشموني

(دار إحياء الكتب العربية)

أبو سعيد السيرافي (مخطوط بدار

الكتب المصرية ١٣٧ نحو )

ابن مالك

• شرح الكافية الشافية

تحقيق : د. عبد المنعم أحمد هريدى

(دار المأمون للتراث - ١٩٨٢ م)

● شرح المفصل .

موفق الدين يعيش بن على بن يعيش

(إدارة الطباعة المنيرية)

● الشعر العربي المعاصر : قضياءه وظواهره الفنية والمعنوية .

د. عز الدين إسماعيل

(دار العودة - بيروت ط ٣ ، ١٩٨١ م)

● الشعر والشعراء .

أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قبيبة

تحقيق : أحمد شاكر

(دار إحياء الكتب العربية - ١٣٦٤ هـ)

● شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح .

ابن مالك

تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي

(مكتبة دار العروبة)

لابن عصفور الأشبيلي

● ضرائر الشعر .

تحقيق : السيد إبراهيم محمد

(دار الأندلس - ١٩٨٠ م)

أبو سعيد السيرافي

● ضرورة الشعر .

تحقيق : د. رمضان عبد التواب

(دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٥ م)

- **الضرورة الشعرية في النحو العربي .** د. محمد حماسة عبد اللطيف  
 (مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م)
- **طبقات فحول الشعراء .** محمد بن سلام الجمحي  
 تحقيق : محمود محمد شاكر  
 (دار المعارف بمصر - ١٩٥٢ م)
- **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**  
 يحيى بن حمزة بن على بن إبراهيم العلوى  
 (دار الكتب العلمية - بيروت)
- **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته .** د. صلاح فضل  
 (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م)
- **علم الدلالة .** د. أحمد مختار عمر  
 (مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ١٩٨٢ م)
- **علم اللغة والدراسات الأدبية**  
 دراسة الأسلوب - البلاغة -  
 بيرند شبلنر  
 ترجمة : د. محمود جاد الرب  
 علم اللغة النصي .
- **(الدار الفنية للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٨٧ م)**
- **العمدة في صناعة الشعر ونقده .** أبو الحسن على بن رشيق القيروانى  
 (القاهرة - ١٩٢٥ م)

• عيار الشعر .

محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى  
تحقيق : د. طه الحاجرى ود. محمد زغلول سلام

(المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - ١٩٥٦ م)

د. محمد مندور

• الأدب والنقد .

(دار الشروق - ١٩٩٦ م)

• في البلاغة والنقد الأدبي د. حسن محسن ، د. صلاح حسن د. عز الدين الجردى

(الكويت - ١٩٨٥ م)

د. محمد حماسة عبد اللطيف

• بناء الجملة العربية

(دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م)

نازك الملائكة

• قضايا الشعر المعاصر .

(دار العلم للملايين - بيروت - الطبعة

الخامسة)

أبو العباس محمد بن يزيد المبرد

• الكامل .

تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد

شحاته

(دار نهضة مصر - القاهرة)

سيبويه

• الكتاب .

تحقيق : عبد السلام هارون

(دار القلم - القاهرة - ١٩٦٦ م)

• كتاب الصناعتين .

أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري  
تحقيق : على البحاوى ومحمد أبو الفضل

إبراهيم

(يعسى البابى الخلبى - ١٣٥٣ هـ)

فندريس

• اللغة .

ترجمة : عبد الحميد الدواخلى ود. محمد  
القصاص

(الأنجلو المصرية)

د. شكرى عياد

• اللغة والإبداع .

(القاهرة - ١٩٨٨ م )

د. يوسف غازى

• مدخل إلى الألسنية .

(منشورات العالم العربى الجامعية -

( ١٩٨٥ م )

جمال الدين بن هشام الأنصارى

• مغني الليب عن كتب الأغاريب

(دار إحياء الكتب العربية - القاهرة )

جورج مونان

• مفاتيح الألسنية .

ترجمة : الطيب البكوش

(منشورات الجديد - تونس - ١٩٨١ م )

• المقتصب .

أبو العباس محمد بن يزيد المبرد  
تحقيق : محمد عبد الخالق عصيمة  
(المجلس الأعلى للشئون الإسلامية -  
(١٣٨٨ هـ))

أبو عبد الله محمد بن عمران  
الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء :  
المرزباني

محمد علي البعاوي  
تحقيق : (دار نهضة مصر - ١٩٦٥ م)

أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد  
الله السهيلي  
نتائج الفكر في النحو .

محمد إبراهيم البنا  
(دار الاعتصام)

د. محمد حماسة عبد اللطيف .  
النحو والدلالة .  
(القاهرة - ١٩٨٣ م ودار الشروق)  
(٢٠٠٠ م)



## **المراجع الأجنبية**

- **Babb, Howards :**  
**Essays in Stylistic Analysis (New York, 1972).**
- **Fowler , Roger :**  
**Essays on Style and Language (London, 1966)**
- **Lyons, John:**  
**Introduction to Theoretical Linguistics. (Cambridg University Press, 1968) .**
- **Roberts, Paul:**  
**Modern Grammar (New York, 1968).**

## المحتوى

الصفحة	الموضوع
٥	• مبدأ قديم
٧	• مقدمة
١٥	• نظرية الانحراف عن المعيار اللغوي في الشعر
١٩	١- درجة الانحراف المقطعي
٢٠	٢- درجة الانحراف في «الخصائص الاختيارية»
٢١	٣- درجة الانحراف عن مألف الصيغ الصرفية
٢٢	٤- درجة الانحراف التركيبى
٢٦	• نظرية القدماء إلى المخالفة التحوية في الشعر
٣٢	• أنواع التحرر في الشعر الحر
٣٤	١- التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد
٣٦	٢- التحرر من الالتزام بالقافية
٣٩	٣- التحرر من الالتزام بالضرب
٤١	٤- التحرر من الالتزام ببحر واحد في القصيدة
٤١	دوران الشعر الحر حول عدد محدود من البحور
٤٢	استخدام تفعيلة جديدة في بحر المتدارك

الصفحة	الموضوع
٤٣	• اختيار نص للتطبيق •
٤٣	لماذا شعر صلاح عبد الصبور
٤٥	ظاهرة جديدة : بدء القصيدة بحرف العطف : الواو
٥١	استعمالات أحادية الورود في شعره
٥١	وصل همزة القطع
٥٢	عدم حذف حرف العلة من المضارع الناقص المجزوم
٥٣	إسكان عين (مع)
٥٥	إسكان ميم (لم)
• معالجة نحوية دلالية للظواهر النحوية والصرفية المخالفة في	
٥٧	شعر صلاح عبد الصبور
٥٨	١- الوقف على الاسم المنصوب المنون بالسكون
٦٤	٢- صرف الاسم الممنوع من الصرف
٦٦	٣- منع الاسم المتصروف من الصرف
٦٨	٤- تقدير الفتحة على المضارع الناقص
٧١	٥- قصر المددود
٧٦	٦- مد المقصور
٧٩	٧- تخفيف المشدد
٨٥	٨- تشديد غير المشدد
٩١	٩- إبدال الهمزة حرف مد في غير مواضع إبدالها

الصفحة	الموضوع
٩٨	١٠ - قطع همزة الوصل
١٠٧	١١ - إشباع فتحة (أنا) في الوصل
١١٧	١٢ - حذف نون الرفع من الأفعال الخمسة بلا ناصب ولا جازم
١٢٢	١٣ - حذف الفاء من جواب الشرط
١٢٦	١٤ - عدم تكرار (لا) إذا دخلت على معرفة
١٣٠	١٥ - حذف حرف العطف
١٤٤	• خاتمة
١٤٧	الهوامش والتعليقات
١٧٨	ثبات المراجع
١٨٩	المحتوى



